JEAN-LUC GODARD. PENSAR ENTRE IMÁGENES

Conversaciones, entrevistas,
presentaciones y otros fragmentos

~

Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas

JEAN-LUC GODARD.
PENSAR ENTRE IMÁGENES

Conversaciones, entrevistas,
presentaciones y otros fragmentos

~

Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas
Traducción de Natalia Ruíz Martínez y Javier Bassas Vila

intermedio

Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas
Dirección editorial: Didac Aparicio

Traducción: Natalia Ruíz Martínez y Javier Bassas Vila
Corrección y versión definitiva: Javier Bassas Vila

Diseño gráfico y maquetación: Aina y Berta Obiols, La japonesa

Primera edición: junio de 2010
© 2010, Prodimag, S.L.
Ronda del General Mitre, 148, entlo. 3ª
08006 Barcelona
Tel. 93 414 72 02
dvd@intermedio.net
www.intermedio.net

ISBN 978-84-614-1547-2
Depósito Legal B.27048-2010

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

JEAN-LUC GODARD. PENSAR ENTRE IMÁGENES

Conversaciones, entrevistas,
presentaciones y otros fragmentos

Introducción

En poco más de cincuenta años, Jean-Luc Godard ha realizado casi doscientas películas, acompañadas siempre, y a lo largo de todo el proceso de creación, de entrevistas, presentaciones y conversaciones. Para Godard, ese trabajo, la reflexión en voz alta, el diálogo sobre cine, forma parte de su obra.

Este libro surgió de una intuición: si se agrupaban en continuidad cronológica textos de todas sus épocas, desde que empezó a conceder entrevistas a raíz de su primer largometraje, *À bout de souffle*, hasta hoy, coincidiendo con el estreno de *Film Socialisme*, podríamos ver cómo sus palabras espejan los ritmos, colores, búsquedas e invenciones de las distintas etapas de su obra. Al mismo tiempo, imaginamos que esta clase de composición posibilitaría ver algo muy inusual en un libro: la forma en que las palabras muestran progresivamente las edades de un cineasta, desde el lenguaje de la juventud hasta el de la vejez.

Esta edición puede verse como un documento del gusto socrático por la discusión y el diálogo que Godard aprendió de Rossellini. En una larga meditación, sostenida ante distintos interlocutores —críticos, cineastas, estudiantes—, Godard ha utilizado la palabra como uno de los instrumentos de su laboratorio: una forma de materializar intuiciones, dudas, deseos, de prever, ver y rever su cine; y una forma, también, de compartir la ética y estética de su concepción y experiencia del cine.

Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes propone una relación de montaje o de acercamiento entre la palabra y la obra, relación posibilitada por el hecho de que hoy podemos ver las películas y cotejarlas con las reflexiones previas a ellas —formuladas, pues, cuando el lector todavía no podía asociarlas con las imágenes que Godard entonces sólo imaginaba. De algún modo, este libro es una invitación a ver sus películas o a reverlas a partir de los comentarios.

Godard ha trabajado largo tiempo en muchas de sus ideas y proyectos, desarrollándolos de forma oral desde un primer atisbo, a veces apenas comprensible, hasta sus más sutiles variaciones, que culminan en la forma plena de una película. Hemos tratado de recoger ese proceso para reflejar la creación de sus proyectos más persistentes y queridos: por ejemplo, a lo largo de este libro veremos la gestación de *Histoire(s) du cinéma*, desde las primeras intuiciones en los años sesenta, y su amplio desarrollo en los setenta, hasta la época de su creación y las posteriores reflexiones retrospectivas. Para preservar ese proceso, hemos optado por respetar el carácter reiterativo con que Godard vuelve, una y otra vez, a sus ideas más relevantes. Esta decisión implica que el lector se encontrará ante la repetición o reaparición de ideas y de frases muy similares, algo que suele podarse en los libros concebidos desde la escritura. Hemos tomado esta decisión por diversos motivos, además del ya apuntado: por un lado, se trata de una agrupación, casi en su conjunto, de declaraciones y textos orales, más dados a la

duda y la repetición; por el otro, cuando hemos conservado la reaparición de una idea, es casi siempre porque Godard estaba creando alguna variación o relación de montaje con otras ideas, por lo que eliminarla sería segar el hilo de su pensamiento o el encuentro entre imágenes. Finalmente, y acaso sea el motivo más importante, la necesidad de la repetición en Godard parece expresar su deseo de ser claro y entendido; algo que pocas veces, en realidad, se ha producido, puesto que se trata de uno de los cineastas que más sesgada, fragmentaria e equivocadamente ha sido interpretado o citado.

Uno de los propósitos de esta edición es, por ello, ofrecer en un solo tomo un documento amplio y abarcable de su pensamiento que muestre su gran coherencia interna —reforzada muchas veces mediante la autocrítica—, señalando también sus contradicciones y etapas. Nuestra convicción es que la lectura de Godard, en su conjunto, nos enseña la claridad y transparencia con las que el propio cineasta, de manera muy insistente, ha tratado de hacer comprensibles sus ideas, y más aún en los últimos años, cuando lo ha embargado un progresivo sentimiento de soledad y marginación. En 2005, en el documental de Ghassan Salhab *Brève rencontre avec Jean-Luc Godard*, el cineasta confesaba: "Ya no me hablan de mis películas, ni de mí, ni de nada. Sólo Sócrates amó verdaderamente el diálogo, y le pidieron que se envenenara por ese motivo...".

En una historia de la estética o de la filosofía, encontramos el nombre de Benjamin, pero todavía no el de Godard. Hemos concebido este trabajo como un libro de estética para reivindicar que el pensamiento de Godard no puede circunscribirse a la historia del cine, sino que pertenece ya a la historia de las ideas. En muchos pasajes del libro, Godard lamenta que las imágenes, como formas que piensan, hayan sido perseguidas, reprimidas, cegadas o consideradas sospechosas por el poder o la filosofía; sin embargo, el montaje de imágenes y sonidos, la gran invención o búsqueda del cine, es una liberación del pensamiento y la imaginación. La obra de Godard, en sus películas y en sus palabras, enseña o recuerda que la principal característica de toda gran película es lograr que el espectador piense cinematográficamente, es decir, que se convierta a su vez en montador, cineasta, artista y sea capaz de montar o crear en su cabeza esa tercera imagen que surge de la verdadera relación o comparación entre imágenes. Esa aproximación entre imágenes permite un mejor conocimiento de la realidad, ensanchar nuestra sensibilidad y percepción del mundo.

Las entrevistas y textos orales de Godard, publicados por escrito o extraídos de películas y grabaciones, son la materia de este trabajo: sólo hemos incorporado, y de manera ocasional, fragmentos de otra naturaleza —textos para proyectos, cartas, algún escrito breve— cuando considerábamos que aportaban ideas que no habíamos sabido localizar en las entrevistas. Hemos omitido las críticas escritas porque están recopiladas, casi en su integridad, en el primer volumen de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [Éd. Cahiers du cinéma, 1985] y fueron ya traducidas, en su mayor parte, al castellano; pero, sobre todo, porque nos interesaba mantener un tono común, de por sí ya fragmentario y muy diverso, dado que el estilo o los intereses de Godard varían conforme a los años y cambios personales, sociales y políticos. Además, Godard escribió casi todas sus críticas antes de dirigir su primer largometraje, y lo que aquí queríamos es recoger el pensamiento en vivo que despliega paralelamente a sus películas mediante ensayos e intuiciones, acordes a las particularidades de la expresión oral, esa voz que el cineasta ha modulado, con el tiempo, como uno de los principales instrumentos de su obra.

En la versión que aquí se ofrece, en la que casi todos los textos han sido transcritos o traducidos al castellano por vez primera, se ha procurado mantener la particularidad de la reflexión oral, que sin duda es otra característica inusual de esta edición. No quisimos fijar demasiado mediante una puesta en escritura estricta lo que Godard dice, sino respetar el hecho de que sus palabras surgen de un pensamiento en proceso que fuerza en ocasiones la gramática y contiene frecuentes saltos asociativos.

La cantidad de material recopilado, en distintas lenguas, y sin ser exhaustivos, era enorme, y nos obligó desde el principio a priorizar, en detrimento de textos más específicos y circunstanciales sobre las películas, aquéllos consagrados a la estética, teoría y práctica del cine, es decir, los que contienen su pensamiento sobre el montaje, la imagen y el sonido, la crítica, la historia del cine, la pintura, Hollywood, la *Nouvelle Vague*, la ficción y lo real, la dirección de actores, la cámara, la luz o el vídeo.

Este libro es un ensayo de filosofía (de las imágenes y los sonidos) y unas memorias autobiográficas. Lo hemos concebido para que se pueda leer fragmentariamente —y por este motivo hemos incorporado un índice temático al final—, pero también, y sobre todo, de principio a fin, como si fuera una novela de ideas, pensamientos y vivencias, donde la experimentación del cine dialoga con la experiencia.

Para complementar la lectura, hemos introducido al final de cada cita un número entre corchetes que corresponde a una referencia bibliográfica consultable en el índice bibliográfico. Nos ha parecido útil incluir también un índice de nombres y de películas citadas, además del ya mencionado índice temático.

Queremos agradecer, por su ayuda durante la recopilación y montaje de este libro, la colaboración de Francisco Algarín Navarro y Helena Vilalta.

Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas

Y ahora, estás en la región central.
Tú puedes inventar la mar, la página en blanco,
la playa, tú puedes inventar la mar.
Ella te espera,
tú eres su hijo,
tú puedes volver a ella, ella te tiende los brazos,
tú puedes contarle todo.
Y he aquí la luz y he aquí los soldados,
he aquí los patrones, he aquí los hijos,
he aquí la luz, he aquí la alegría,
he aquí la guerra, he aquí el ángel,
he aquí el miedo, y he aquí la luz,
he aquí la herida universal, he aquí la noche,
he aquí la Virgen, he aquí la gracia,
y he aquí la luz, y he aquí la luz,
y he aquí la luz, y he aquí la niebla,
y he aquí la aventura, y he aquí la ficción,
y he aquí lo real, y he aquí el documental,
y he aquí el movimiento, y he aquí el cine,
y he aquí la imagen, y he aquí el sonido,
y he aquí el cine, he aquí el cine.
He aquí el cine.
Este es el trabajo.

Jean-Luc Godard
Scenario du film Passion (1982)

1960-1962

Decidí que quería hacer cine bastante tarde, a diferencia de la mayoría de la gente que dice: “Con un año y medio o dos años, ya quería hacer cine...”. Yo decidí que quería hacer cine muy tarde. Tenía dieciocho años. Estaba en la Sorbona, cursando el primer año de Propedéutica. Descubrí el cine en el Barrio Latino, no en la *Cinémathèque* —que todavía no estaba ahí—, sino más bien en los cine-clubs.

Gracias a los cine-clubs, al *Travail Culture* (del que entonces se ocupaba Bazin) y también al Instituto de Filmología, empecé a interesarme por el cine.

Como todos los estudiantes, me interesaban el teatro, la pintura, la literatura, etc., y preparaba el diploma de etnología. Poco a poco, el cine acabó por interesarme más que el resto de cosas. Me especialicé en eso y dejé de lado lo demás. [1]

Rivette y Rohmer rodaban en 16mm en esa época. Pero yo prefería mirar o colaborar. No tenía ganas de hacer películas yo solo. Tenía algunas ideas, pero eran ideas completamente delirantes. Afortunadamente, esperé. Otros habrán experimentado en mi lugar. Así pues, es como si lo hubiera hecho yo mismo.

Rodé mi primera película cuando pude ahorrar algo de dinero. Había entrado a trabajar como obrero en la construcción de una presa con el objetivo de ahorrar para hacer una película sobre ésta. Esperaba vender después esta película para volver a París. De ahí resultó *Opération béton.* [1]

~

Todos en *Cahiers* nos considerábamos como futuros directores. Ir regularmente a los cine-clubs y a la *Cinémathèque* ya era pensar el cine y pensar en el cine. Escribir ya era hacer cine puesto que, entre escribir y rodar, existe una diferencia cuantitativa, no cualitativa.

En tanto que crítico, ya me consideraba cineasta. Ahora sigo considerando que soy un crítico y, en cierto sentido, más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, en la que introduzco una dimensión crítica. Me considero un ensayista, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos: simplemente, los filmo en vez de escribirlos. Si el cine tuviera que desaparecer, me resignaría: me pasaría a la televisión y, si la televisión desapareciera, volvería al bolígrafo y al papel. Para mí existe una gran continuidad entre los distintos medios de expresión. Todo forma un bloque. La cuestión está en saber abordar ese bloque por el lado que más nos convenga. [2]

~

En *Cahiers*, y esto es lo que nos diferencia de otros, optamos por la crítica elogiosa: se habla de una película si nos gusta. Si no nos gusta, nos ahorramos ponerla verde. Tan sólo hay que mantener ese principio, eso es todo.

La crítica nos enseñó a amar a Rouch y a Eisenstein al mismo tiempo. Le debemos el hecho de no excluir un aspecto determinado del cine en función de otro. También le debemos el hecho de hacer películas con una mayor distancia y saber que, si una cosa ya se ha hecho, es inútil volver a hacerla. Un joven escritor que vaya a escribir ahora sabe que Molière y Shakespeare existen. Nosotros somos los primeros cineastas en saber que Griffith existe. [2]

~

En los años 50 trabajé como jefe de prensa para la Fox, un puesto que ocupé justo después de Chabrol. Y también allí era como hacer cine. Hacía folletos sobre las películas. Y esos folletos los hacía como mis artículos. Me decían: tiene que ser como la crítica de una película, pero elogiosa.

La Fox fue una época muy buena de mi vida. Hice eso durante dos o tres años. Tenía un salario fijo, lo que era algo extraordinario. Y además, para los folletos, hacía biografías de actores que no tenían nada que ver con las biografías que nos enviaban de Estados Unidos. Añadía montones de...

Por ejemplo, me pedían que contara anécdotas de rodaje, cotilleos, y entonces inventaba cosas, citas célebres. A la gente le encantaba... Lo copiaban todos los periodistas de provincias... [3]

* * *

No existen verdaderos críticos de cine. Son gente de paso, para los que el cine queda catalogado por su pasado. Si hubieran hecho crítica literaria en la Edad Media, habrían dicho: "Hay que hacer esto...". Y después, al llegar Racine, habrían dicho: "¡Ah!, pero, ¿de qué habla? No se hace así...". Que es lo que por otra parte acabó pasando. Se ha olvidado completamente a la gente que decía esas cosas, sus nombres, sus escritos. ¡Cuando uno piensa que el artículo de Baudelaire sobre Delacroix fue denostado por los otros críticos...! Supongo que en *Le Figaro* de la época no se hablaba de Delacroix. Con el cine pasa algo parecido. Mi abuela sabía quién era Mozart, pero no Griffith. Tampoco mi hermana. En treinta años, todo el mundo sabrá quién es Griffith porque estará en los manuales escolares. [2]

* * *

Actualmente, existe un cierto esnobismo en torno a los directores. Ahora un director es bien recibido en los "mejores círculos", mientras que antes era considerado como un simple trabajador. Antes de la guerra, gente como Duvivier y Carné eran artesanos. No se les tenía en consideración, a diferencia de Proust o de Malraux, incluso si habían hecho algo de valor. Hoy en día se entrevista a los directores y se les invita a todo tipo de encuentros importantes. Lo sé por experiencia. Una señora del acomodado barrio de Passy me alquiló una villa en la

Riviera. "¡Ah!" dijo, "Un director". Le pareció tan bueno como ser banquero.

Pero están los artistas y después están los otros. Personalmente, estoy a favor de la palabra "artista". Es una hermosa palabra que solía generar desaprobación. Los artistas eran gente como Alphonse Daudet, gente con grandes sombreros, corbatas Windsor y demás. Ahora, los directores casi siempre se visten como todo el mundo. Pero para mí, un artista siempre es de izquierdas. Incluso Drieu La Rochelle pertenecía a la izquierda. Es un estado mental. Por otra parte, tanto Kruschev como Kennedy son de derechas, ambos son totalitarios. [4]

* * *

Me gustaría hacer una película sobre mí mismo, en ella se contaría mi vida durante pongamos... quince días, en los cuales me dedicaría a buscar una idea, una idea para una novela. Creo que sí, eso es. Trataría de escribir una novela, no sé si lo conseguiría o no. Sería mi vida mientras trato de escribir la novela, la gente que veo, las personas con las que discuto. Y después tratando de escribir la novela. Le voy a preguntar a Sartre cómo se hace para escribir una novela... [4]

Uno sólo debería hacer películas que le conciernan directamente. Hacer hoy una película sobre los campos de concentración es deshonesto. Debería haberse hecho en 1943. La única persona que ha logrado recientemente hacer una película de ese tipo es Resnais, porque no ha hecho su película sobre los campos sino sobre la memoria de los mismos. [4]

No soy un verdadero director pero, por otra parte, tampoco lo es Clouzot, ya que su único *film-verdad* no es *La Vérité*, sino que era su diario de viaje cuando se casó y se fue a Brasil, pero no consiguió hacerlo. Rossellini hizo *Viaggio in Italia*. En cine se puede contar una historia y también se puede contar la historia de una idea. [4]

La puesta en escena es como la filosofía moderna, digamos Husserl, Merleau-Ponty. No están las palabras por un lado y el pensamiento por el otro. El pensamiento y después las palabras. El lenguaje no es algo en sí, no es una simple traducción. Sucede lo mismo con la puesta en escena. Cuando digo que la puesta en escena no es un lenguaje, quiero decir que es al mismo tiempo pensamiento.

Es la vida y la reflexión sobre la vida. Por eso en mis películas hago que mis personajes hablen de todo. Los capto en la vida misma. [4]

* * *

No hay duda de que improviso, pero con materiales que vienen de hace mucho tiempo. Uno va reuniendo durante años montones de cosas y las mete en lo que hace. Mis primeros cortometrajes estaban muy preparados y se rodaron muy deprisa. *À bout de souffle* empezó así. Había escrito la primera escena y, para el resto, tenía una enorme cantidad de notas que correspondían a cada escena. Me dije: ¡es una locura! Lo paré todo. Después pensé: en una jornada, si le cogemos el punto, tenemos que llegar a rodar unos diez planos. Sólo que, en vez de encontrarlo mucho antes, lo hago justo antes. Cuando uno sabe adónde va, debe ser posible hacerlo. No es improvisación, sino puesta a punto en el último minuto. [2]

Lo que quería era partir de una historia convencional y rehacer, de manera diferente, todo el cine que se había hecho antes. También quería dar la impresión de encontrar o de sentir los procedimientos del cine por primera vez. [2]

* * *

En *À bout de souffle* estuve buscando el tema durante todo el rodaje y, finalmente, me interesé por Belmondo. Lo vi como una especie de bloque que había que filmar para saber lo que había detrás. Seberg, en cambio, era una actriz a la que quería ver haciendo muchas cosas que me gustaban; eso venía de ese lado cinéfilo que ya no tengo. [2]

El personaje de Jean Seberg es una continuación del de *Bonjour tristesse*. Podría haber cogido el último plano de la película y encadenarlo mediante una cartela que pusiera "Tres años después"... Tiene que ver con el gusto por la cita que siempre he tenido. ¿Por qué reprochárnoslo? La gente, en la vida diaria, cita lo que le apetece. Así que nosotros tenemos derecho a citar lo que nos gusta. Lo que hago es mostrar personas que dicen citas: lo único es que me las arreglo para que lo que citan también me guste a mí. En mis notas, pongo todo lo que pueda servir a mi película; también una frase de Dostoievski, si me gusta. ¿Por qué debería molestar? Si a uno le apetece decir una cosa, no hay más que una solución: decirla. [2]

* * *

El actor es un mediador, pero él no lo sabe. Todo lo que tiene que hacer es ser él mismo. Los actores "reales" no aportan nada a una película; ellos esperan que se les diga cómo moverse, cómo hablar y demás. Pero yo prefiero que los actores conserven en la película ciertos gestos. Me gusta verlos haciendo movimientos de la vida real. La manera de sostener el cigarrillo o de peinarse el pelo. Les explico mis ideas, pero sus ideas también cuentan siempre que sigan siendo ellos mismos. Intento que nunca tengan que hacer más de dos tomas. Cuanto más repites, más mecánico se vuelve todo. Cuanto menos explícito, tanto más se acercará la película a la vida. [4]

Mi actitud con los actores es siempre como la del entrevistador frente al entrevistado. Corro detrás de alguien y le pido algo. Al mismo tiempo, soy yo mismo el que ha organizado la carrera. Si está sin aliento, si está cansado, sé que no dirá lo mismo que en otras circunstancias. Pero he cambiado la manera de organizar las carreras. [2]

En *Sight & Sound* se decía que yo realizaba una improvisación al estilo del *Actor's Studio*, con actores a los que les había dicho: tú eres tal, así que actuarás a partir de eso. Pero Belmondo no se inventó ningún diálogo. El diálogo estaba de hecho escrito, pero los actores no se lo tenían que aprender: la película se rodaba en mudo y yo les iba soplando, como un apuntador, las réplicas que tenían que decir. [2]

~

Improvisar acaba cansando. Siempre me digo: "¡Es la última vez! ¡No es posible!". Es demasiado cansado acostarse por la noche preguntándose: ¿qué haré mañana? Es como escribir un artículo a las doce menos veinte en una mesa de café: aunque lo acabas escribiendo, trabajar así durante meses es matador. A la vez, hay una cierta premeditación. Uno se dice que si eres honesto, sincero y te sientes empujado a hacer algo, el resultado será necesariamente honesto y sincero. [2]

~

Me da miedo el éxito que tuvo mi película *À bout de souffle*. No querría desanimar a mis admiradores que la encuentran sublime y resaltan su genialidad, pero creo verdaderamente que exageran. Tampoco puedo decir que estoy insatisfecho con el resultado, pero todavía me siento muy poca cosa al lado de *Le Testament d'Orphée*, de *Pickpocket*, de *Deux hommes dans Manhattan*, de *Déjeuner sur l'herbe* o de *Hiroshima*. [5]

Prefiero las películas de género (las películas de Hawks y *Rio Bravo*) porque siento que son muy difíciles de hacer. Y como yo no consigo hacer tanto, me digo: "Es superior a lo que yo hago". Creo que todo verdadero cineasta debe admirar las películas de los otros y menospreciar las propias, porque éstas no le aportan nada nuevo. [5]

Considero que *Le Petit Soldat* es una película de *amateur*. Como mi primera película funcionó bien, puedo arriesgarme a hacer únicamente lo que me gusta. Como dice Bresson, no se trata de ir hacia el espectador, sino de conducir al espectador hacia sí. En *Le Petit Soldat* veo las cosas de cierta manera, así que quizás habrá otras personas que las verán como yo. Pero estoy seguro de que esta película no complacerá a nadie, ya que muestro la dureza de los dos campos, no tomo partido y lo único que quiero es tratar seriamente el problema de mi personaje. [6]

No podemos perdonaros por no haber filmado nunca las chicas como nos gustan, por no haber filmado los chicos como los vemos cada día, los padres como los despreciamos o los admiramos, los niños como nos sorprenden o nos dejan indiferentes. En definitiva, las cosas tal y como son. [5]

* * *

Para *Vivre sa vie* quería absolutamente una cámara grande. Si hubiera habido una más grande que la Mitchell, la habría cogido. Me gusta la forma de la Mitchell: tiene verdaderamente el aspecto de una cámara. Me sentí muy descontento en el episodio de *La Paresse* porque el productor enchufó una Debrie a todo el mundo. Es una cámara cuadrada que no tiene ni de lejos el espíritu de una cámara. Puede parecer una estupidez, pero le doy importancia a estas cosas.

En este mismo sentido, también la cámara en mano y el rodaje con trípode dan estilos diferentes. No me gustaría hacer un plano fijo con una Cameflex, ni siquiera con trípode. Una Cameflex inmóvil es triste, está hecha para moverse. Y, además, no se obtiene un plano verdaderamente fijo. Hay como una especie de vibración en la inmovilidad. Una Mitchell sí que es algo realmente fijo. [2]

Ahora bien, decía Bazin, el cine sustituye nuestra mirada para ofrecer un mundo que se corresponda con nuestros deseos. [En *Une femme est une femme*] era muy tentador sustituir la mirada de esa Joven Parisina [Angela (Anna Karina)] por la de una Mitchell 300, demostrando así que una mujer sigue siendo una mujer, que el cine sigue siendo cine. [7]

Vivre sa vie resultó ser el equilibrio que, de repente, hace que te sientas bien en la vida, durante una hora, o un día, o una semana: Anna, que está presente en el sesenta por ciento de la película, se sentía un poco incómoda, ya que nunca sabía por adelantado lo que tendría que hacer. Pero era tan sincera en su voluntad de actuar que, finalmente, es esta sinceridad la que acabó actuando. Por mi parte, sin saber exactamente lo que yo iba a hacer, era tan sincero en mi deseo de hacer la película que, ella y yo juntos, acabamos lográndolo. Nos encontramos al final con lo que habíamos puesto al principio. Me gusta mucho cambiar de actores, pero, con ella, trabajar implica algo diferente. Creo que es la primera vez que ella es absolutamente consciente de sus medios y que los utiliza. Así, la escena del interrogatorio en *Le Petit Soldat* tiene algo de Rouch; no sabía por adelantado las preguntas que yo le iba a plantear. En esta película, interpretó su texto como si no supiera las preguntas. Finalmente, se obtiene el mismo grado de espontaneidad y naturalidad. [2]

* * *

La mayor dificultad que tengo es que necesito gente que esté siempre disponible. A veces tienen que esperar un día entero antes de saber lo que quiero que hagan. Les tengo que pedir que no se vayan del lugar de rodaje, previendo el momento en que retomaremos el trabajo. Evidentemente, eso les hace sufrir mucho. Por ello, siempre trato de que los que trabajan conmigo estén bien pagados. Los actores sufren, además, por otra razón: a un actor le gusta tener la impresión de que domina su personaje, incluso si no es verdad y, conmigo, rara vez tienen esa impresión. Lo terrible es que resulta muy difícil hacer en cine lo que un pintor puede hacer naturalmente: se para, toma distancia, se desanima, retoma, modifica. [2]

Ahora sé mejor cómo tengo que hacerlo: escribo los momentos importantes de la película, lo cual me permite resumir la trama en siete u ocho puntos. Cuando las ideas me van viniendo, sólo tengo que preguntarme a qué punto, a qué escena corresponden. Lo que me ayuda a encontrar las ideas es el decorado. A menudo, empiezo incluso por ahí. Me pregunto cómo se pueden hacer las localizaciones cuando el guión ya está escrito. [2]

Me gusta que me sorprendan. Si ya se sabe todo lo que se va a hacer, no vale la pena hacerlo. Si un espectáculo ya está todo escrito, ¿de qué sirve filmarlo? ¿Para qué sirve el cine, si viene después de la literatura? Cuando escribo un guión, también yo tengo ganas de ponerlo todo por escrito, pero no lo consigo. No soy escritor. Hacer una película es superponer tres operaciones: pensar, rodar, montar. No puede estar todo en el guión; o si está todo, si la gente ya se ríe o llora al leerlo, entonces no queda más que imprimirlo y venderlo en las librerías. [2]

De todas las películas que he hecho, *Une femme est une femme* es la que más se parece a su guión. Lo seguí fielmente teniéndolo todo en cuenta: las palabras, las comas... Me basaba en él para escribir mi programa de rodaje. Leía: "Sale de casa". Y me decía: "¿Qué va a hacer, qué va a ver? ¿Algún viejo en la calle?" Bueno, será mi programa del día. Mis problemas no vienen por hacer películas demasiado largas, sino demasiado cortas: con las dos páginas del guión, siempre temo no llegar a la hora y media. Pero comprendo perfectamente que los que tienen un guión de sesenta páginas teman hacer algo demasiado largo. [2]

*

Existen dos clases de cineastas. Del lado de Eisenstein y Hitchcock, están los que escriben su película de la manera más completa posible. Saben lo que quieren, lo tienen todo en la cabeza, lo ponen todo por escrito. El rodaje no es más que una aplicación práctica. Hay que construir algo que se parezca lo máximo posible a lo que se ha imaginado. Resnais es de ésos, y Demy. Los otros, del lado de Rouch, no saben muy bien lo que quieren hacer y se ponen a buscar. La película es esta búsqueda. Saben que van a llegar a alguna parte y que tienen los medios para hacerlo, pero, ¿dónde exactamente? Los primeros hacen películas círculo, los otros, películas línea recta. Renoir es uno de los raros ejemplos que hace las dos cosas a la vez, y en eso reside su encanto.

Rossellini es otra cosa. Es el único que tiene una visión exacta, total de las cosas. Y las filma, pues, de la única manera posible. Nadie puede filmar un guión de Rossellini; se plantearían cuestiones que él no se plantea. Su visión del mundo es tan exacta como lo es, formal o no, su visión de detalle. Con él, un plano es bello porque es el adecuado y, en casi todos los otros, un plano acaba siendo el adecuado a fuerza de ser bello. Tratan de construir algo extraordinario y, si lo acaban consiguiendo, vemos que había razones para hacerlo. Rossellini, en cambio, hace cosas porque, de entrada, tiene razones para hacerlo. Es bello porque es así. [2]

La belleza, el esplendor de lo verdadero, tiene dos polos. Están los cineastas que buscan lo verdadero y, si lo encuentran, sigue siendo verdadero. Encontramos estos dos polos en el documental y la ficción. Algunos parten del documental y llegan a la ficción, como Flaherty, que acaba haciendo películas muy compuestas; otros parten de la ficción y llegan al documental: Eisenstein, que viene del montaje, acaba haciendo *¡Que viva México!* [2]

* * *

El cine es el único arte que, siguiendo la frase de Cocteau (creo que es en *Orphée*), "filma la muerte en acción". La persona que se filma está envejeciendo y morirá. Se filma, pues, un momento de la muerte en acción. La pintura es inmóvil; el cine es interesante, ya que capta la vida y el lado mortal de la vida.

Creo que, más bien, parto del documental para darle la verdad de la ficción. Por eso siempre he trabajado con actores profesionales y excelentes.

Lo que también me interesa es el aspecto teatral. A fuerza de ser realista, se descubre el teatro y, a fuerza de ser teatral... Son las cajas de *Le Carrosse d'Or*: detrás del teatro está la vida y, detrás de la vida, está el teatro. Empecé con lo imaginario y he descubierto lo real; pero, detrás de lo real, he descubierto de nuevo lo imaginario. [2]

* * *

Para mí, hay tres momentos de igual importancia al hacer una película —antes, durante y después del rodaje. Con alguien como Hitchcock, todo está calculado hasta el último segundo y el montaje es menos importante. *À bout de souffle* debe mucho al montaje. Es una película en tres movimientos: la primera media hora, rápido, la segunda *moderato* y la tercera de nuevo *allegro vivace*. Así había pensado la película antes del rodaje, pero sólo de una manera muy vaga. En cambio, *Vivre sa vie* debe muy poco al montaje, puesto que es una colección de tomas colocadas una al lado de otra y cada una de ellas debería ser autosuficiente. Lo curioso es que la película parece que está cuidadosamente construida, cuando en realidad la hice de una manera extremadamente rápida, casi como si estuviera escribiendo un artículo que no va a corregirse. [8]

* * *

[En *Vivre sa vie*] era como si hiciera falta llegar a sacar planos de la noche, como si los planos estuvieran en el fondo de un pozo y hubiera que llevarlos a la luz. Cuando sacaba un plano, me decía: está todo, no hay nada que retocar, pero se podían cometer errores con lo que se sacaba, con lo que se debía sacar a la primera. No quería buscar efectos. Ante todo no quería tener que volver a hacer esto o aquello. Debía arriesgarme a la primera.

Esta manera de sacar los planos hace que no haya montaje. [2]

Los cuadros más importantes son retratos. Está Velázquez. El pintor que quiere plasmar un rostro plasma únicamente el exterior de la gente; y, sin embargo, hay algo más. Es muy misterioso. Es una aventura. La película era una aventura intelectual, he intentado filmar un pensamiento en proceso, pero, ¿cómo se puede hacer eso? Todavía lo ignoramos. [2]

En cualquier caso, sucede algo. Por eso el cine de Antonioni, con su lado de incomunicabilidad, no es el mío. Rossellini me dijo que me acercaba al pecado de Antonioni, pero que conseguía evitarlo por los pelos. Creo que, cuando se tiene ese tipo de problemas, basta con ser de buena fe. Decir que, cuanto más miras a alguien, menos lo entiendes, es falso. Pero, evidentemente, si se mira demasiado a la gente, uno acaba preguntándose para qué sirve. Es inevitable. Cuando miras un muro durante diez horas seguidas, acabas planteándote ciertas preguntas sobre el muro, cuando en realidad se trata de un muro. Nos creamos problemas inútiles. También por eso la película es una sucesión de escorzos: hay que dejar que la gente viva su vida, no hay que mirarlos demasiado tiempo porque, si no, acabas por no entender nada. [2]

* * *

La invención del cine reposa en un error gigantesco: filmar la imagen del hombre y reproducirla proyectándola por los siglos de los siglos. O en otras palabras: creer que una cinta de celuloide se conserva mejor que un libro, que un bloque de piedra o incluso que la memoria. Esta extraña creencia hace que, desde Griffith hasta Bresson, la historia del cine se confunda con la historia de sus errores: el error de querer pintar ideas mejor que la música, de querer ilustrar acciones mejor que una novela, de querer describir sentimientos mejor que la pintura. En resumen, puede decirse que *errare cinematographicum est...* Pero este error parecido a Eva en el jardín del Edén resultará fascinante en una película policíaca, tonificante en un *western*, cegador en una película bélica y, finalmente, en lo que se llama comedia musical, será un error seductor. [7]

¿Dónde empieza el cine? Sin duda, como en las otras artes, cuando las formas se vuelven estilo. Pero, entendámonos bien con el estilo, porque el estilo es una cuestión moral. Es... pues no lo sé. Por ejemplo, la distancia que toma Mizoguchi o la manera como se avanza Orson Welles. El estilo... ¿cómo podría decirlo? Es la realidad que la conciencia se da. Creo, además, que también es la definición de la libertad según Hegel. Un día, para defender *A King in New York*, de Chaplin, Rossellini dijo: “Es la película de un hombre libre”. En el fondo, es eso. Para hacer cine, basta con filmar gente libre. [7]

Poner en escena es, de entrada, tomar partido modestamente por las cosas. [7]

* * *

À bout de souffle, como *Les Quatre Cents Coups*, se malinterpretó. Gustó demasiado, a causa de un conjunto de circunstancias. Hoy por hoy, *À bout de souffle* no funcionaría tan bien. El éxito depende de mil cosas, no se puede saber todo. *Une femme est une femme* también fue malinterpretada, pero en otro sentido. En este caso, sí que sabemos la razón: fue por culpa del distribuidor. Anunciaba a la gente algo parecido a Hunebelle; entonces, cuando los propietarios de los cines veían la película, se ponían furiosos. Ahora, cuando la proyectan, se precisa: película especial, etc., y funciona mejor. *Vivre sa vie*, en cambio, no supuso ningún problema de este tipo. [11]

Los distribuidores y los que se dedican a la explotación no sienten pasión por lo que hacen. Pero nunca he visto a un productor que no ame su trabajo. Comparado con alguien que se dedica a la explotación de películas, el peor de los productores es un poeta. Locos, retrasados, imbéciles, inocentes o brutos, son simpáticos. Ponen su dinero en cosas que no saben cómo van a ser y, a menudo, lo hacen por placer. Un productor es normalmente un tipo que compra un libro y, de repente, quiere construir algo sobre él. Puede o no funcionar, pero tiene que hacerlo avanzar. El problema es que, como no suelen tener buen gusto, compran libros malos. Pero es un empresario de espectáculos, un feriante, así que, sea como sea, se hace simpático. Y trabaja. Un productor trabaja mucho más que un distribuidor y un distribuidor mucho más que el que explota finalmente la película. [2]

* * *

La televisión es el Estado; el Estado son los funcionarios y los funcionarios... son lo contrario de la televisión. Es decir, lo contrario de lo que debería ser. Pero me gustaría mucho hacer televisión. No películas para la televisión, porque para eso mejor hacerlas para el cine, sino hacer, por ejemplo, reportajes. La televisión debería ser para que los debutantes tuvieran la ocasión de hacer sus primeras armas, y el pasatiempo de los que ya han llegado.

Me gustaría hacer programas tipo ensayo, entrevistas o relatos de viajes: hablar de un pintor o de un escritor que me gusta. O directamente, representaciones teatrales. Pero en directo, porque si hay que filmar una obra de teatro, mejor que se convierta en una película. Si además pasan la película por la tele, entonces está muy bien. La televisión no es un medio de expresión. La prueba está en que, cuanto más idiota es, más fascinante resulta y más hipnotizada se queda la gente en su sillón. Eso es la televisión, pero podemos esperar que cambie. El problema es que, si uno empieza a ver la televisión, ya no se desengancha. Lo que hay que hacer es no verla.

No hay que considerarla como un medio de expresión, sino de transmisión. Hay que tomarla tal y como es. Si no queda otro medio para hablar del arte a la gente, pues hay que utilizarlo. Y ello porque, incluso en películas como *Lola Montès* o *Aleksandr Nevskiy* [*Alexander Nevsky*], sigue habiendo algo, en la televisión, a pesar de la deformación de los encuadres, a pesar de la pantalla redonda, de lo grisáceo de la foto o la ausencia de color. El espíritu sigue estando ahí. En *Lola Montès*, lo que se perdía en relación con los planos, se ganaba en contrapartida con el diálogo que, de esta manera, recibía mucho más nuestra atención. La película se sostenía únicamente por el diálogo: por ahí transmitía su espíritu. Sucede lo mismo con todas las buenas películas: basta con que una parte de la película se conserve y esa parte bastará para que toda la película se sostenga. Así pues, la televisión transmite en cualquier caso el espíritu de las cosas; es muy importante, sin hablar ya de las cosas en las que sólo se transmite el espíritu. [2]

* * *

Descubrí el *scope* con *Une femme est une femme*. Pienso que es el formato normal y que el 1:33 es un formato arbitrario. Por eso me gusta el 1:33, porque es arbitrario. El *scope*, en cambio, es el formato en el que se puede rodar todo. En 1:33 no se puede, pero es extraordinario. El 1:66 no vale nada. No me gustan los formatos intermedios. Dudé en usar el *scope* para *Vivre sa vie*, pero no lo hice porque es un formato demasiado sentimental. El 1:33 es más duro, más severo. Sin embargo, lamento no haber elegido el *scope* para *À bout de souffle*. Es lo único que lamento. *Le Petit Soldat* tiene el formato adecuado. [2]

*

Pero eso tampoco tiene que ser una regla: la manera de rodar debe estar de acuerdo con el tema. La película en que la manera de rodar está más justificada es *Le Petit Soldat*. Las tres cuartas partes de los realizadores pierden cuatro horas con un plano que necesita cinco minutos de trabajo para la puesta en escena propiamente dicha; yo prefiero que haya cinco minutos de trabajo para el equipo y tener tres horas para poder pensar. [2]

*

Para mí, rodar y no rodar no son dos caminos diferentes. Filmar debe formar parte de la vida y debe ser una cosa natural y normal. [2]

La *Nouvelle Vague* se define en parte por esta nueva relación entre ficción y realidad. También se define por la nostalgia de un cine que ya no existe. Resulta que, en el momento en que finalmente podemos hacer cine, ya no podemos hacer el cine que nos dio ganas de hacer cine. [2]

He hecho cuatro películas en tres años y estoy cansado. Me gustaría hacer una pausa. Lo que me preocupa es que ya no

encuentro un pensamiento en términos de cine, pero no sé si esto es algo bueno o malo. Cuando hacía *À bout de souffle* o mis primeros cortos, una toma de Seberg estaba hecha desde un punto de vista puramente “cinemático”, asegurándome de que su cabeza estaba en el ángulo cinemático adecuado y demás. Ahora hago las cosas sin preocuparme de cómo serán cinemáticamente. Realmente, no sé si eso es bueno o no. [8]

1963-1965

En el cine hay una parte de espectáculo, como ha dicho Truffaut, representada por Méliès, y una parte documental, representada por Lumière. Al analizarme, me doy cuenta de que, en el fondo, lo que he querido siempre es un cine de investigación bajo la forma de espectáculo. [9]

Nuestras primeras películas fueron estrictamente películas de cinéfilos. Uno puede servirse de lo que ha visto en el cine para hacer deliberadamente citas. Ése fue sobre todo mi caso. Pensaba en función de actitudes puramente cinematográficas. Hacía planos en relación con otros que conocía, de Preminger, de Cukor, etc. [9]

* * *

Nunca tengo proyectos con tres años de adelanto. Al contrario, si un productor me ofreciera hacer cuatro películas, me rompería la cabeza para saber qué escoger. Sin embargo, a medida que pasa la vida, que uno habla, que uno viaja, surgen de repente ideas, como pasa en una novela o con la pintura. Lo que quiero decir es que un pintor no sabe qué cuadro va a hacer dentro de tres años... [1]

*

No me gusta mucho volver a ver mis películas. Me acuerdo demasiado bien de ellas. Y desde un punto de vista demasiado técnico como para poder apreciar algo. No llego a sentirlas como algo exterior a mí. Y más cuando vienes como nosotros de la crítica y ejerces sobre tus películas una mirada mucho más crítica que otros directores. Vuelves a pensar en ciertos planos donde has cometido errores. Tienes siempre en mente lo que has hecho. Ves sin cesar tus propios fallos.

Y, además, una película no es una obra en sí. Forma al mismo tiempo parte de un todo. Lo que se empieza a buscar en una película, se acaba encontrando en otras. Es algo que se ve muy claramente en Hitchcock: cada escena importante ya estaba esbozada dos o tres películas antes; y la trata de manera completa más tarde. [1]

*

Si uno ve mal, puede evidentemente aprender a ver mejor. Es como la miopía. Te pones gafas. Cuando te pones las gafas, ves bien. Es un artificio técnico. Lo que hace falta es adoptar una postura honesta. Entonces llega un momento en que las cosas son, a la fuerza, adecuadas. Pero no le puedes enseñar a nadie dónde hay que poner la cámara para filmar una escena.

A un pintor se le puede enseñar la perspectiva, o ciertos valores, pero después no se le puede enseñar más. Lo mismo sucede en el cine. [1]

*

Rodé *Les Carabiniers* con un negativo Kodak XX, que es actualmente la mejor película del mercado, la más densa, tan fina como la antigua Plus X, tan rápida como la TRI X, con una mejor definición, en resumen, la película más completa, capaz de satisfacer a Richard Leacock y a Russell Metty y la que, como dicen los técnicos señalando su curva, “encaja” mejor. Han desarrollado este negativo hasta su gama más alta en los laboratorios GTC en Joinville, cuna del cinematógrafo, bajo la dirección del señor Mauvoisin que, hace unos años, fue el primero en poner una cubeta especial a nuestra disposición para tratar la Ilford HPS de *À bout de souffle* y la Agfa Record de *Le Petit Soldat*. El tiraje del positivo fue efectuado simplemente sobre una película Kodak especial, llamada de “alto contraste”. Semejante tratamiento era necesario para obtener, con o sin razón, la densidad fotográfica de los primeros Chaplins, para volver a encontrar el blanco y negro de la ortocromática de antaño. Varios planos, demasiado grises por naturaleza, fueron contratipados una, dos e incluso tres veces, siempre en su gama más elevada para combinarlos con los planos de noticiarios, a su vez contratipados más de lo habitual. [10]

*

Pienso que busco algo definitivo, o eterno, pero bajo su forma menos definitiva, la más frágil, la más viva. Cuando Resnais dice: "el cine se parece a la escultura", creo que es eso lo que quiere decir (mientras que siempre lo comparan con la pintura). Creo que el cine se parece más tanto a la escultura como a la música. Es decir que se parece a algo fijo, sólido, pero al mismo tiempo a algo que pasa y que es absolutamente inaprensible. [1]

Sí, el cine es el arte del presente. Pero lo interesante del presente es que anuncia el futuro y sigue al pasado. [1]

~

¿Qué es un *raccord* sino el paso de un plano a otro? Ese paso puede hacerse sin dolor —y es el *raccord* que ha establecido en cuarenta años el cine americano y sus montadores que, de películas policíacas a comedias y de comedias a *westerns*, han fijado y refinado el principio del *raccord* preciso sobre el mismo gesto, la misma posición, para no romper la unidad melódica de la escena—; en resumen, un *raccord* puramente manual, un procedimiento de escritura. Pero se puede igualmente pasar de un plano a otro no por una razón de escritura, sino por una razón dramática; y está el *raccord* de Eisenstein que opone una forma a la otra y las une indisolublemente por la misma operación. El paso del plano general al primer plano se convierte entonces en el paso del modo mayor al modo menor en música, o viceversa. En resumen, el *raccord* es una especie de rima y no hay razón para declarar la batalla de Hernani por saltarse unos pasos. Basta con saber cuándo, dónde, por qué y cómo. [10]

~

Creo, de todas formas, que hacerse preguntas es una actitud positiva. Es buscar. Uno puede dar con un montón de puertas cerradas, o no llegar a ninguna parte, o bien llegar a terrenos desconocidos. Cuando era pequeño, quería estudiar matemáticas. Siempre me han fascinado los investigadores en estado puro, los grandes matemáticos que avanzan en una dirección y después dan trabajo a las generaciones posteriores. El gusto por la investigación es una actitud personal y nada razonable. [1]

Quiero seguir siendo fiel a mis dos tendencias, digamos: lo instintivo y lo reflexivo. Pero realizarlas separadamente, en una película y luego en otra, antes bien que mezclarlas en una misma película. Por ejemplo, querría hacer pequeñas películas de serie B, a lo Boetticher, que serían puramente instintivas, para contar pequeñas historias. Y también, por otro lado, hacer películas bien pensadas, sin concesiones. Ahora quiero que sea, exclusivamente, o bien una o bien la otra. [1]

~

Como venía después de *Les Carabiniers*, *Le Mépris* tenía que ir en otra dirección. En eso me ayudó Bardot. Es menos atroz, más musical. Uno puede aquí compadecerse, mientras que en *Les Carabiniers* no había lugar para la compasión. Aquí se está con los personajes, muy cerca de ellos.

Quizás, en este sentido, he evolucionado. Primero, respecto a mis personajes, como diría Moullet, están los instintivos y los reflexivos. Es cierto, pero eso es el doble movimiento del cine: instinto-reflexión. [1]

~

Pero también he evolucionado de otra manera. Cada vez tomaba más distancia respecto a mis personajes. Después de *Vivre sa vie* y *Les Carabiniers*, no podía ir más lejos en esa misma dirección. Tenía que reducir la distancia. Estaba empezando a despreciar el cine, a decirme: poco importa cómo esté filmado mientras sea verdadero. Había perdido mi actitud cinéfila. Me estaba acercando a Rossellini, pero lo que es válido en Rossellini no lo es necesariamente para mí, puesto que renegaba de la cinefilia que me ha conducido al cine.

Ahora trato de estar más cerca de mis personajes, de no juzgarlos, de no proponerlos como modelos (buenos o malos), de no hacer de ellos tipos o prototipos que correspondan a determinadas ideas.

Claro está que siempre ha habido una cierta naturalidad en mis personajes, pero al mismo tiempo se estaban volviendo simbólicos, representaban ideas.

Incluso en *Le Mépris* me mantengo a una distancia normal de mis personajes, cerca de ellos y al mismo tiempo muy alejado. Es una película vista desde lo alto. De ahí el título. Y el personaje de Lang marca bastante bien esta distancia, esta altura. Ahora es cuando me doy cuenta de ello, es una sensación que no había tenido antes. [1]

Le Mépris es la historia de un malentendido entre un hombre y una mujer. Creo que los malentendidos representan un fenómeno moderno. Tienes que intentar controlarlos o huir de ellos para que no terminen —como en la película— en tragedia. En la vida hay momentos en los que no se puede dar marcha atrás, en los que algo se rompe definitivamente, sin que la culpa sea de uno o del otro; en cualquier caso, ambos sufren y sienten amargura y remordimiento. He intentado hacer esa ruptura más tangible reduciendo el tiempo, ya que la película tiene lugar en dos días, mientras que la novela se extiende sobre un período de seis meses. La frase "Ella me mira con ternura" ocupa muy poco espacio en un libro, pero para darle su verdadera profundidad en el cine necesitas cinco minutos —en otras palabras, tienes que filmar una rápida mirada sobre un largo período de tiempo. Antes de hacer la película, me di cuenta de que tengo mis antipatías y mis odios, pero que no tengo ni idea del desprecio, ese evasivo y difícil sentimiento que actúa como un microbio. Así que no sé si puede "verse" el desprecio o el desdén. Quizá sólo se puede capturar el instante en que ejerce su fuerza después de cierto gesto, después de un malentendido.

Le Mépris es una película sencilla sobre cosas complicadas, y es más un reflejo que un documento. Esta vez —y eso es nuevo para mí— no hay un personaje principal, sino más bien un grupo de personas, náufragos de un mundo moderno que llegan a una misteriosa isla, Capri, donde el agua es azul, donde luce el sol y donde todo tiene que ser reinventado, incluido el cine. [11]

-

Me gustan los cuatro colores fundamentales: azul, amarillo, verde y rojo. Es como la pintura moderna, como Matisse, que tomaba los colores y los colocaba uno al lado de otro. No me gustan los colores mezclados. [12]

La Femme Mariée es una película pictórica y musical. Hay problemas que los músicos no se plantean. No dicen, de entrada:

voy a utilizar tal nota o tal tono para expresar uno u otro sentimiento. Resulta después que algunos acordes corresponden a ciertos sentimientos. Eso es lo que he querido hacer. Pictóricamente, sería un *collage*. [13]

* * *

Las tres cuartas partes de mis películas podrían prescindir de la música. Les puse música pero, si no hubiera, la película tampoco cambiaría. En *Alphaville*, la música parece estar en contrapunto e incluso en contradicción respecto a la imagen: tiene un lado tradicional, romance, que desbarata el mundo de Alpha 60. Sirve ahí como uno de los elementos del relato: evoca la vida, es la música de los mundos exteriores. Y, como los personajes hablan a menudo de los mundos exteriores, en lugar de filmarlos, hago que se oiga su música. Son sonidos que valen como imágenes. Siempre he utilizado la música de esta manera. Desempeña la misma función que el negro en la pintura impresionista. [18]

Para mí, la música es un elemento vivo, al mismo nivel que una calle, que los coches. Es una cosa que describo, una cosa que preexiste a la película. [14]

* * *

Siempre se habla del cine desde el punto de vista de las imágenes y, actualmente, estoy más interesado en el sonido. Quiero llevar este interés a su lógica conclusión y poner simple y directamente en pantalla una voz, mostrar a alguien más o menos inmóvil leyendo un texto apropiado. Quizás, al principio de la película, estará la cámara y los actores colocándose en posición con sus *scripts*, junto a una silla o en un jardín, y entonces empezarán a leer. Se los verá leyendo sus réplicas hasta que, gradualmente, hayan entrado en la obra y ya no se vean los *scripts*. [8]

* * *

Quiero hacer películas bien pensadas, sin concesiones. Por ejemplo, me gustaría rodar *Pour Lucrèce*. Más que filmar la obra o hacer una adaptación, me gustaría hacer algo que se llamara *Un ensayo de 'Pour Lucrèce'*. Sería un documental sobre los actores de teatro, un ensayo sobre el teatro, por medio del cine. Y, al mismo tiempo, sería un ensayo sobre el cine. Se vería cómo un actor puede actuar dos veces de manera diferente para producir un efecto determinado, y en eso consistiría toda la película. [1]

También haría una película de toros, casi a lo Bresson, siguiendo durante quince días a un personaje que podría o no ser famoso. Me interesaría mostrar la vida interior, los pensamientos de ese hombre que recorre en una semana miles de kilómetros, tiene que hacer frente a mujeres que le asedian y acaba enfrentándose tres veces por semana con la muerte. Ese estar solo en la plaza frente al toro y el chocar de esos dos enemigos rodeados por ese público que está demasiado al margen de lo que allí sucede. Pero no tendría que ser, cuando digo Bresson, como *Pickpocket*. Yo haría la película en *scope* y en color. [9]

* * *

Las influencias son fragmentarias y momentáneas. No es que uno esté influido por Orson Welles, sino que lo está más bien por un plano especial de Orson Welles que se querría rehacer.

Y a nadie le ha influido Eisenstein, nadie ha hecho nunca películas como él.

Creo que es un problema falso, absolutamente falso. Cuando te preguntan quién te ha influido, la respuesta es nadie. Bueno sí, quizá mi padre, sin que yo lo sepa. Esto también es válido para los pintores. Uno puede encontrar cuadros de Van Gogh que se parecen a los impresionistas. Pero eran diez mil los que pintaban de esa manera. Y creo que no hay ninguna influencia. Uno retoma ciertas cosas concretas, efectos concretos, frases concretas. [1]

Hay lugar para todas las novelas del mundo, pero no para todas las películas. Por ejemplo, un cineasta que sólo quisiera hacer adaptaciones, pongamos... un cineasta que quiera consagrar su vida a llevar a la pantalla a Balzac, Stendhal o Dostoievski, puede estar seguro de que básicamente no hará nada. [1]

* * *

La única verdadera película que debería hacerse sobre los campos de concentración —que nunca se ha rodado y no se rodará nunca porque sería intolerable— consistiría en filmar un campo desde el punto de vista de los verdugos, con sus problemas cotidianos. ¿Cómo meter un cuerpo de dos metros en un ataúd de cincuenta centímetros? ¿Cómo evacuar diez toneladas de brazos y piernas en un vagón de tres toneladas? ¿Cómo quemar a cien mujeres con gasolina sólo para diez? También habría que mostrar a los que hacen el inventario de todo con sus máquinas de escribir. Lo insoportable no sería el horror que se desprendería de esas escenas, sino, al contrario, su aspecto perfectamente normal y humano. [10]

* * *

Alphaville es un mundo sin romanticismo. El mundo de los grandes grupos es un mundo que intenta eliminar la aventura en provecho de la planificación. El deber de los artistas es urdir emboscadas contra la planificación. [15]

Nos dirigimos poco a poco hacia formas de sociedad primitiva pero, en lugar de pueblos diferenciados por la nacionalidad, el ruso o el americano, tendremos diferentes categorías de poblados técnicos: el pueblo IBM, el pueblo Olivetti, el pueblo General Motors, etc.; y cada uno poseerá sus propios tótems tecnológicos. [16]

* * *

Sólo tienes que ponerte a inventar, y será mucho mejor. Es lo que siempre hacemos, nunca lo niego. Cuando era periodista, inventaba. Era un oficio. Yo no escribo, yo hago flores.

Había que hacer entrevistas y la gente no aceptaba o era difícil conseguirlas. Como la idea de hacer entrevistas había tenido una buena acogida en el periódico, yo las fabricaba diciéndome: las ideas no serán falsas. [17]

* * *

Hace cuatro o cinco años trabajaba en el campo de la crítica, conocía muchas películas y razonaba sólo con ejemplos. Cuando pensaba en un primer plano no pensaba solamente en el primer plano, sino en un primer plano de una película de Preminger o de Hawks o de Renoir. Pensaba sólo en relación con un cine existente, que me gustaba. Ahora pienso más en relación con la realidad. Antes trataba de adaptar la realidad al cine, mientras que ahora intento encontrar el lenguaje en relación con la realidad.

Me propuse hacer como Griffith, es decir, ponerme frente a la realidad como él, encontrar las cosas como si se inventasen. Él inventó el *travelling*; pues bien, cuando se hace un *travelling* hay que tener la sensación de que es la primera vez que se emplea ese movimiento y que no se hace porque se ha hecho en otras películas. [12]

* * *

Aunque cada vez me hago menos preguntas, sigue habiendo una: el hecho de no hacerse preguntas, ¿no es algo grave? Hay algo que me tranquiliza: los rusos, en la época de *Oktyabr* [*Octubre*] y de *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* no se hacían preguntas. No se decían “¿qué debe ser el cine?”. No se preguntaban si era necesario volver a empezar el cine alemán o negar películas del tipo de *L’Assassinat du duc de Guise*. No lo hacían. Había una manera mucho más natural de hacerse preguntas. Como la sensación que uno experimenta ante Picasso. Plantearse problemas no es una actitud crítica, sino una función natural. De un automovilista que se plantea los problemas de la circulación se dice simplemente que conduce y, de Picasso, que pinta. [14]

Al ver una vieja película de King Vidor, por ejemplo, uno se da cuenta de lo avanzado que estaba incluso respecto al Hollywood actual. Truffaut comparaba *The Crowd* a *The Apartment*. Pues bien, Vidor ya había encontrado el famoso plano de las oficinas, que Wilder había cogido a su vez de Lubitsch. Ahora bien, esas grandes películas ya no pueden hacerse hoy en día o, en todo caso, ya no de la misma manera. De hecho, el cine mudo era mucho más revolucionario que el cine sonoro y la gente entendía mejor las cosas, aunque fuera una manera de hablar más abstracta. Si se dirigiera actualmente a la manera de Chaplin, la gente no lo entendería tan bien. Dirían: qué manera más rara de contar una historia. Y eso por no hablar de las películas de Eisenstein. [14]

He aquí por qué está bien la *Cinémathèque*: porque se pueden ver muchas películas diferentes, ya sea un Cukor de 1939 o un documental de 1918. [14]

* * *

Un problema que siempre me ha preocupado, pero que no me planteo durante los rodajes, es: ¿por qué hacer tal plano en vez de tal otro? Tomemos, por ejemplo, una historia. Un personaje entra en una habitación, un plano. Se sienta, otro plano. Enciende un cigarrillo, etc. Si en lugar de proceder así, hiciéramos... ¿la película sería mejor o peor?. Finalmente, ¿qué es lo que hace que continuemos un plano o que cambiemos a otro? Un director, como por ejemplo Delbert Mann, probablemente no piense así. Sigue un esquema. Campo, el personaje habla. Contracampo, le responden. Quizá por eso *Pierrot* no es una película, sino más bien un ensayo de película.

Los americanos saben contar historias muy bien, los franceses en absoluto. Flaubert y Proust no sabían contar historias. Hacen otra cosa. El cine también, pero partiendo del lugar al que ellos llegaron, de una totalidad. Las grandes películas modernas que funcionan se apoyan en un malentendido. *Psycho* gusta porque los espectadores creen que Hitchcock les cuenta una historia. Y por esa misma razón, *Vertigo* les desconcierta. [14]

*

Cada vez estoy más convencido de que el gran problema del cine es, en cada película, dónde y por qué empezar un plano y dónde y por qué terminarlo. [18]

*

Me es difícil hablar de *Pierrot le fou*. No quiero decir que no haya trabajado la película, pero no la he "pre-pensado". Todo vino al mismo tiempo: es una película en la que no hubo escritura, ni de montaje ni de mezcla, en fin, ¡cosa de un día! Bonfanti no conocía la película y la mezcló sin estar preparado. Reaccionaba con sus botones como un piloto de avión ante las bolsas de aire. Eso correspondía bastante al espíritu de rodaje. La construcción vino al mismo tiempo que el detalle. Se trataba de una serie de estructuras que se imbricaban inmediatamente las unas en las otras. [14]

Desde mi primera película me dije que iba a trabajar cada vez más el guión y, luego, me doy cuenta de que aún me queda una posibilidad más de improvisar, de crearlo todo durante el rodaje, es decir, sin aplicar el cine a algo. [14]

Si hubiera visto a una chica paseándose al borde del agua diciendo: "No sé qué hacer", podría haber pensado que tenía una escena de la película. Y, a partir de ahí, imaginar lo que va antes y lo que va después. En lugar de hablar del cielo, del mar, que no es lo mismo, en lugar de estar triste, alegre, de bailar, de hacer una escena en que la gente coma, lo que tampoco es lo mismo, la sensación final habría provocado lo mismo. [14]

Jean Renoir explica todo esto muy bien en el libro que dedicó a su padre. Auguste se marchaba, sentía la necesidad de ir al campo. Se iba. Se metía en el bosque. Dormía en la posada más cercana. Se pasaba allí quince días y volvía con su cuadro terminado. [14]

Cuando circulamos por París de noche, ¿qué vemos? Semáforos rojos, verdes y amarillos. He querido mostrar esos elementos pero sin tener que situarlos necesariamente como están en la realidad. Mostrarlos más bien como quedan en el recuerdo: manchas rojas, verdes, destellos amarillos que pasan. He querido fabricar una sensación a partir de los elementos que la componen. [14]

Velázquez, al final de su vida, ya no pintaba cosas definidas, pintaba lo que había entre las cosas definidas: no habría que describir a la gente, sino lo que hay entre la gente. [14]

*

Nunca he estado tan nervioso dos días antes de empezar. No tenía nada, nada de nada. Bueno, tenía el libro. Y algunos decorados. Sabía lo que pasaría junto al mar. Todo se filmó, por así decir, como en la época de Mack Sennett. Quizás me separo cada vez más de una parte del cine que se está haciendo. Con las películas antiguas, uno no tiene la impresión de que estén trabajando desde el aburrimiento, porque el cine era entonces algo más nuevo, mientras que hoy solemos considerarlo como muy viejo. La gente dice: "He vuelto a ver un viejo Charlot, un viejo Griffith"; y no dice nunca: "He releído un viejo Stendhal, una vieja La Fayette". [14]

La gente cataloga la aventura. Dicen: nos vamos de vacaciones, la aventura empezará cuando lleguemos al mar. Por eso, cuando están comprando el billete de tren, consideran que la aventura no ha empezado todavía. En cambio, en *Pierrot le fou*, todo está al mismo nivel: comprar los billetes de tren es tan apasionante como bañarse. [14]

El aburrimiento en el cine viene de la duración del metraje, que es algo impuesto. Y si la libertad reina un poco en todas mis películas, es porque no pienso en la duración. Ignoro si lo que estoy filmando durará veinte minutos o el doble. El resultado corresponde en general, más o menos, a la duración comercial. No observo el minutaje. Ruedo lo que tiene que rodarse y me detengo cuando considero que he terminado. O continuo cuando creo que no se ha acabado. Es una duración plena que no se debe más que a sí misma. [14]

Pierrot me parece libre y, a la vez, limitada. Pero hay algo que me preocupa más que esta aparente libertad. Leí un texto de Borges sobre un hombre que quiere crear un mundo. Crea casas, provincias, amantes y, al final de su vida, se da cuenta de que este "paciente laberinto de formas no es más que su propio retrato". Es el mismo sentimiento que sentí en medio de *Pierrot*. [14]

* * *

Los jóvenes críticos están sin duda más desamparados que nosotros, necesitan hacer un esfuerzo de reflexión o de distanciación y vivir. También han de distanciarse y no distanciarse a la vez, vivir y mirar cómo viven. Lo que quizá es mucho más difícil para ellos que para mí, porque yo ya no necesito hacer crítica, hago películas puesto que tengo la suerte de poder hacerlas.

Antes, por ejemplo, no se hablaba nunca de "planos" en una crítica. Ahora ya sólo se habla de eso y la gente sabe qué es un plano de igual modo que sabe qué es un actor o un productor. Pero el problema de la crítica cinematográfica viene de que es un género que no existe en relación consigo mismo, como tampoco la crítica pictórica: todos los grandes críticos de pintura han sido poetas. Únicamente la crítica literaria existe en relación consigo misma, puesto que su objeto se confunde con su sujeto. Los libros críticos sobre pintura o música que son interesantes los han escrito grandes artistas de otro campo. Pasa un poco lo mismo con la crítica de cine. [14]

El vocabulario de la crítica está tan trillado y tan agotado que hay que utilizar el de la crítica literaria, lo cual provoca que se acabe hablando de todo de la misma manera, ya que no existen millones de palabras y hay que usar las mismas palabras para películas diferentes.

Uno debe ser crítico principalmente consigo mismo, antes que con el cine. [14]

El comentario de la imagen forma parte de la imagen. Podríamos entonces imaginar una crítica que fuera como las novelas de Michel Butor, que son más bien un comentario crítico de acontecimientos. O podríamos imaginar la crítica de una película como el texto de sus diálogos, con fotos y algunos comentarios: el conjunto formaría una especie de crítica, de análisis de la película. [14]

A fin de cuentas, para nosotros, hacer la primera película era escribir en *Cahiers*. Cuando apareció mi primer artículo en *Arts*, fue tan importante para mí como cuando hice *À bout de souffle*. [14]

* * *

Los jóvenes confunden hacer cine y hacer una película. Una película que sea el objeto de tus sueños es algo que no sucede nunca. Ni a Fellini ni a nadie. Un tipo que quisiera fabricar hoy en día un coche, que tuviera una idea de coche, le sería muy difícil llegar a imponerla y que se la construyeran en Renault, Ford o Citroën. Pero hay que decir que, para un obrero de Renault, es mucho más difícil evadirse, ampliar su mundo, que para un joven estudiante que ama el cine; porque en el cine no hay lucha de clases. [14]

El mejor medio para explicar qué es *Le Testament d'Orphée* es, como lo hizo Truffaut, poner ejemplos. Creo que actualmente es necesario llegar a decir: he aquí una película, lo que está bien de la película, por qué está bien, con ejemplos. Hecho de manera muy simple, como una charla, un diálogo directo. Durante mucho tiempo la crítica consistía sobre todo en artículos escritos que se preocupaban de los problemas de estilo. En *Cahiers*, en cualquier caso, fuera cual fuera el estilo que se utilizara, siempre había un aspecto literario, una búsqueda de

efectos. En cambio, creo que ahora es mejor hacer una crítica didáctica. [14]

Si consigues explicar tus propias emociones ante una película, habrás conseguido hablar sobre todo de tus emociones, pero la gente las entenderá y por eso irá a ver la película. La época en que empecé a escribir críticas fue también la del descubrimiento del cine y de la crítica: era al mismo tiempo nuestra lucha y nuestra vida, fue una suerte inmensa. Esta misma conjunción se produjo en los inicios del surrealismo: para ellos, escribir formaba parte de su sistema de vida, todo se mezclaba en una especie de totalidad. Ya no era necesario hacer el esfuerzo de reflexionar para separar las cosas y ver cuál había que privilegiar. [14]

* * *

Las películas que más me han sorprendido últimamente son las dos de Skolimowski y *Desna*. Son películas a las que no tengo nada que criticar y de las que creo tener mucho que aprender. Y la película de Rossellini sobre el hierro. Son películas que me han abierto horizontes. Mientras que, en otras, veo claramente lo que vale y lo que no. Me digo que está muy bien y que nunca llegaré a hacer algo así. No es que sitúe esas películas por encima o por debajo de otras, son películas de las que tengo ganas de hablar porque no sé muy bien qué hay que decir. En cambio, veo claramente lo que hay que decir de *Gertrud*, sin decir tampoco que tenga forzosamente razón, pero puedo decir inmediatamente, por ejemplo, que es como los últimos cuartetos de Beethoven. Mientras que me gustaría hablar de películas como *Walkower* precisamente para encontrar algo que decir.

Pero como hago películas, lo que tengo que encontrar lo buscaré en una película, no tengo por qué hablar de ello. [14]

* * *

Evidentemente, el acto crítico es más interesante cuando hay lucha: la crítica es la intendencia, las líneas de comunicación con la retaguardia, ya no hay necesidad alguna de explicar, ya no se necesita. La crítica de cine casi ha llegado al punto en el que se encuentra la crítica de pintura o de música: no basta con informar, no hay nada que explicar, es menos necesario defender y atacar... [14]

* * *

Un tema totalmente político es difícil de realizar. Cuando se trata de política, es necesario penetrar en los puntos de vista de cuatro o cinco personas diferentes y, al mismo tiempo, tener una visión muy general. La política es a la vez el presente y el pasado. Cuando leemos las memorias de Churchill comprendemos muy bien lo que ocurre hoy. Uno piensa: cuando Churchill asistió a tal o cual conferencia, lo que pensaba era esto, pero sólo lo sabemos veinte años después. En el cine es muy difícil, no hay tiempo, puesto que se trata del presente.

Es evidente que, si yo hiciera una película sobre el caso Dreyfus, se vería muy poco del proceso y mucho de las gentes y de sus relaciones individuales. De igual modo, lo que hoy resulta interesante hacer es una película sobre la dactilógrafa de Auschwitz (Mijail Romm hizo un documental basado en este principio que se llama *Obyknovennyy fashizm* [*El fascismo ordinario*]). Ahora bien, una película sobre la dactilógrafa de Auschwitz sería rechazada por todo el mundo. Los auténticos cineastas de izquierda han sido criticados muy rápidamente por aquellos cineastas que se llaman "de izquierda"; ha sido el caso de Pasolini y Rossellini en Italia, igual que el de Dovjenko y Eisenstein en Rusia. Al principio uno puede hablar únicamente del medio que conoce y, luego, ese medio se ensancha inevitablemente a medida que pasa la vida y envejece. Es extraño que no haya habido en Francia películas sobre la Resistencia. Por supuesto, los italianos trataban el problema de la Resistencia y de la liberación en términos políticos porque los vivieron de forma más evidente, pues el fascismo marcó más a Italia que a Francia. Sin embargo, desde el punto de vista emocional, para los que nos llevan diez años, la guerra significó un cambio radical en sus vidas. Incluso ahora todavía no logran salir de la preguerra ni entrar en la posguerra. [14]

* * *

El cine es optimista porque todo es posible, nada está prohibido: basta con estar en contacto con la vida. Y la vida en sí misma debe ser bien optimista porque, si no, todo el mundo se suicidaría de golpe.

Hace dos o tres años, tuve la impresión de que ya estaba todo hecho, que ya no quedaba nada por hacer. No encontraba nada por hacer que no estuviera ya hecho. Ya se había hecho *Ivan Groznyy* [*Iván el terrible*] y *Our Daily Bread*. Nos dicen que hagamos películas sobre la multitud, pero si ya se ha hecho *The Crowd*, ¿para qué rehacerla? En definitiva, me sentía pesimista.

Después de *Pierrot*, ya no tengo esta impresión. Sí. Hay que filmarlo todo, hablar de todo. Todo está por hacer. [14]

Espero el fin del cine con optimismo. [19]

1966-1967

Después de haber pasado un divertido mes de mayo con Marker, tras un verano con Rouch, seguramente menos prodigioso que el de Barnet, aunque decisivo para las relaciones entre el cine y la verdad, me he encontrado completamente solo en París, un mes de diciembre de 1965, con dos caminos por elegir.

Estaba como aquel personaje descrito por Giraudoux en *Palais de Glace*, que vuelve de la guerra y todos los amigos de su edad están muertos o han desaparecido. Él se junta entonces por casualidad con una pandilla de jóvenes que lo aceptan excepcionalmente entre ellos, aunque sea diez años mayor. Poco después, por la misma época, se encuentra con unos amigos de su padre, que también lo aceptan excepcionalmente, aunque sea diez años más joven.

Mis jóvenes [a propósito de *Masculin féminin*] eran: una pequeña cantante ye-yé, que prohibía a su criada escuchar Radio Luxemburgo mientras lavaba la vajilla porque disminuía su rendimiento; un joven sindicalista al que el sexo a veces le hacía desviarse de su línea demasiado dura, un descendiente de Werther, un poco perdido entre los negros y el Vietnam; también había otros con sus rarezas particulares. Mis mayores eran el cine y sus técnicos, sus estilos tan múltiples, tan contradictorios, desde Lumière a la joven escuela checa.

Y yo. Me sentía muy cómodo con los dos, pero por separado. Quería que se encontrasen, que estableciesen vínculos como el zorro de Saint-Exupéry, pero siempre estaba obligado a verlos por separado, a poner un comentario sobre las imágenes y los rostros, que tendrían que haber hablado solos desde el primer momento y, al contrario, a alejarme cuando una conversación en directo desfallecía. Y no tendría que haber ocurrido así.

Así que he pasado dos meses de invierno describiendo, con ocasión de algunos hechos precisos, quince exactamente, la juventud por el camino del cine, a menos que sea lo contrario.

Y habiendo renunciado algunas veces a que los jóvenes y los viejos se encontraran, me encontré solo, una mañana de enero, lejos de los jóvenes y del cine, de los que me queda este "dossier" siempre incompleto que es una película, completándola sin cesar, y entonces se empieza otra. [20]

* * *

Tengo la impresión de que busco quién soy, por qué, qué es la vida y qué son los otros, y el cine tiene la ventaja de permitirme vivir mejor la vida.

El hecho de buscar deja huellas, y las huellas son la película.

El cine no existe en sí. Es un movimiento. Una película no es nada si no se proyecta, y el hecho de proyectarse es un movimiento; la película no está en el aparato de proyección, ni sobre la pantalla, es una especie de movimiento en el que se entra.

No veo diferencia entre mi vida y el cine; antes tenía ideas sobre el cine, ahora las vivo. [20]

* * *

Gracias a Henri Langlois, sabemos que los techos no vienen de *Citizen Kane* sino de Griffith, por supuesto, y de Gance; que el *cinéma-vérité* no viene de Jean Rouch sino de John Ford; que la comedia americana viene de un cineasta ucraniano y la fotografía de *Metropolis* de un anónimo operador francés contemporáneo de Bouguerau. También sabemos que Alain Resnais u Otto Preminger no han hecho progresos en relación con Lumière, Griffith o Dreyer, no más que Cézanne y Braque en relación con David y Chardin: han hecho otra cosa.

Este museo, como sabéis, nos lo envidia el mundo entero. No es en Nueva York donde se puede aprender cómo Sternberg inventó la luz de estudio para mostrar mejor el rostro que amaba. Y no es en Moscú donde seguimos la triste epopeya mexicana de Sergei Eisenstein. Es aquí.

También es aquí, en este cine de barrio, donde cada domingo los niños vienen a confrontar su juventud con la de las obras maestras. Y si Proust pasara por aquí, no dudaría en reconocer a Albertine y Gilberte entre las muchachas sentadas en primera fila, añadiendo así un nuevo capítulo al *Tiempo recobrado*. Gracias también a Henri Langlois... no estoy solo. Para nada. Los fantasmas de Murnau y de Dovjenko están a tu lado. Aquí están en su propia casa, como Delacroix y Manet lo están en el Louvre o en la Orangerie.

Y es a la vez triste y reconfortante imaginar que, si la *Cinémathèque française* hubiera sido treinta o cuarenta años antes lo que es hoy en día... pues bien... quizá Jean Vigo se habría consolado aquí de sus desgracias con Gaumont, quizás habría recuperado fuerzas, y también Stiller después de sus desventuras con la Garbo, y también Stroheim.

Aquéllos de entre vosotros que hayáis visto, tras su paso por estos lugares, los rostros emocionados y magníficos de Lang, Welles, Pickford, Rossellini, comprenderán lo que estoy diciendo. [21]

~

El único medio de saber es "hacer algo" y analizarlo después... Las personas que comprendo mejor cuando hablan no son los artistas, son los sabios. Cuando el profesor Wolf cuenta sus experiencias, no comprendo nada técnicamente, o cuando un ruso narra el vuelo de un cohete, me digo: yo hago lo mismo. Un día le dije a Rouch que tenía el mejor título que existe: "encargado de la misión para la búsqueda científica". Es la mejor definición del cine que conozco. [20]

~

Lo que le interesaba a Méliès era lo ordinario en lo extraordinario, y a Lumière lo extraordinario en lo ordinario. Louis Lumière era, por vía de los impresionistas, el descendiente de Flaubert y también de Stendhal, cuyo "espejo paseó a lo largo del camino". [21]

~

Si tengo un sueño, es el de convertirme un día en director de las noticias en Francia. Todas mis películas han constituido informes sobre la situación del país, documentos de actualidad, tratados quizás de una manera particular, pero en función de la actualidad moderna. [22]

Todo se puede meter en una película. Todo debe meterse en una película. Cuando me preguntan por qué hablo o hago hablar de Vietnam, de Jacques Anquetil, de una señora que engaña a su marido, remito a la persona que me plantea esa pregunta a su cotidianidad habitual. Todo está ahí. Y todo se yuxtapone. [4]

De hecho, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* no es una película, es más bien una tentativa de película, y así se presenta. Se inscribe mucho mejor en mi búsqueda personal. Miro cómo filmo, se me oye pensar. No es una historia, quiere ser un documento. [22]

Lo que más me excitó es que la anécdota que describe corresponde, en el fondo, a una de mis ideas más arraigadas. La idea de que, para vivir en la sociedad parisina actual, uno se ve forzado, al nivel que sea y en el grado que sea, a prostituirse de una u otra manera, o incluso a vivir según leyes que recuerdan a las de la prostitución. [22]

~

Para mí, describir la vida moderna no es describir, como hacen algunos periódicos, los chismes o el estado de los negocios, sino observar sus mutaciones. [22]

Todo el esfuerzo de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* reside justamente en querer dar una definición clara y exacta del objeto, del "grupo", que se ha elegido. Así trabajaba Cézanne. Salía a caminar y a menudo fijaba su mirada en un paisaje. Lo miraba mucho tiempo, atentamente, quizá un poco como un actor japonés de *Nô* se concentra antes de salir al escenario y, después, cuando sentía que se destacaban las principales líneas de fuerza del paisaje, se ponía a pintar, con esa "rabia de expresión" de la que hablaba Ponge a propósito de Fautrier. Ésta será igualmente una película en la que dominará la rabia de la expresión, la pasión de la definición. [23]

Y definir, en el cine, es simplemente describir, lo cual no quiere decir que sea fácil de hacer. Al contrario, porque se trata de hacer, a la vez, un cuadro, una escultura o música y de decir también por qué es un cuadro, música o una escultura, cosa que no tienen necesidad de hacer ni los pintores, ni los músicos, ni los escultores, ya que para ellos basta con trabajar las imágenes; ellos no necesitan palabras o, más bien, las palabras están para ellos implícitas en el interior de las imágenes. O si son novelistas, son entonces las imágenes las que están implícitas en las palabras. Pero nosotros, cineastas, tenemos a la vez palabras e imágenes, y debemos sufrir dos veces, es decir, definir e imaginar al mismo tiempo. [23]

Nosotros estamos condenados al análisis del mundo, de lo real, de nosotros mismos, mientras que ni el pintor ni el músico están condenados a ello. [24]

Existe el placer físico de escribir, el de pintar y, luego, el de hacer cine... Los pintores llegan a suprimir el tiempo y el pensamiento. [24]

~

En el cine, el cielo está ahí, nunca diría: "el cielo es azul" un día en que esté gris. No tengo la sensación de distinguir entre la vida y la creación. Para mí, dirigir a una actriz y hablar con tu mujer es algo parecido... Si una mirada me hace pensar en la pureza, la encadeno con otra imagen de la pureza... Si el cielo está azul, lo filmo azul; si se pone gris, lo filmo gris... Porque se mueve...

Por eso siempre me emociona Flaubert, por la pena inaudita que le causaba escribir. Pensaba "el cielo es azul", lo escribía y después, durante tres días, eso le ponía malo. Se decía: quizá debería haber escrito "el cielo está gris", o en vez de "cielo" quizá debería haber escrito "el mar está gris", quizá en lugar de "está" debería haber puesto "estaba"... Y después, finalmente, escribió "el cielo es azul", pero qué sufrimiento... [24]

~

Creo que la moral define las relaciones del hombre con el mundo. El mundo me parece más amplio que Dios. Para mí, la idea de Dios está comprendida en el mundo.

Para mí, la moral es el comportamiento justo y verdadero. La religión es sólo una creencia. Puede creerse en la poesía, en el deporte, que son religiones. Yo no estoy en contra de las religiones, pero considero que la moral está por encima de la religión. [24]

Ser religioso consiste en creer que el mundo está comprendido en Dios y ser moralista consiste en creer que Dios está comprendido en el mundo. La gente religiosa es a menudo más peligrosa que la gente moral porque quiere hacer triunfar la religión, mientras que la gente moral nunca quiere hacer triunfar la moral. [24]

* * *

A mí me interesa hacer cine, no una película. La mayor parte de los directores han de expresarse a través de una serie de convenciones ajenas, retóricas, impuestas por una tradición. Hay, por ello, una especie de profunda asincronía entre los realizadores cinematográficos y sus obras. Por eso no hago más que volver una y otra vez al punto cero, para romper esa asincronía y hacer "mi" cine. Quizá por eso cada vez sé menos, cada vez estoy menos seguro y acepto menos. Tengo la suerte de haber realizado muchas películas; pues bien, cuando hice la segunda "sabía" bastante más que ahora... [25]

* * *

Antes tenía muchas ideas sobre el cine y ahora ya no tengo ninguna. Después de mi segunda película, dejé de saber qué era el cine. Cuantas más películas haces, más te das cuenta de que trabajas con ideas preconcebidas, o contra esas ideas —lo que acaba siendo casi lo mismo. [26]

Por mi parte, no he hecho más que un descubrimiento en el cine: la manera de pasar ágilmente de un plano a otro, a partir de dos movimientos diferentes o, incluso, aún más difícil, de un plano en movimiento a un plano inmóvil. Es algo que casi nadie ha hecho porque nunca se piensa en ello: hay simplemente que retomar el movimiento en el estado en que se ha dejado en la imagen anterior. Así, se puede encadenar cualquier plano con cualquier otro, el de un coche con el de una bicicleta, el de un cocodrilo con el de una manzana, por ejemplo. Es algo que se hace a menudo, pero un poco de cualquier manera. Si se monta formalmente —y no a partir de cambios de ideas, como hace Rossellini al principio de *India*, lo que supone un problema diferente— cuando se monta, pues, a partir solamente de lo que hay en la imagen, del significante y no del significado, hay que partir del momento en que la persona o la cosa en movimiento es ocultada por otra, o bien se cruza con otra, y cambiar de plano en ese momento. Si no, se produce un choque. Si el choque es lo que se quiere, muy bien, si no, no hay forma de hacerlo de otra manera. [26]

* * *

Sin duda, todavía no sabemos escuchar y ver una película. Y ésa es actualmente nuestra tarea principal. Por ejemplo, las personas formadas políticamente pocas veces están formadas cinematográficamente, y viceversa. En general, es lo uno o lo otro. En mi caso, le debo al cine mi formación política, y creo que eso no se había producido mucho hasta este momento. [26]

* * *

El cine está encarcelado. No se pueden hacer las películas que verdaderamente corresponden a nuestra época. Por ejemplo: la película francesa del año pasado tuvo que ser la crónica de una huelga en la que los trabajadores no sólo pedían un aumento de sueldo sino también un aumento de sus posibilidades culturales. Pero, nosotros, los directores de cine, no vivimos el problema y los obreros, los que podían haber hecho la película, ni saben hacer cine, ni siquiera se les podía ocurrir hacerla. El capital, a través de sus diversas ramas, controla y asfixia el cine. Hay una estructura convencional y mecánica, un clasismo profesional... He de confesar que yo mismo desprecio a la mayoría de la gente con la que he de hacer y organizar mis películas. [29]

Desde la invención del sonoro sólo hemos hecho el 10 ó el 15% de lo que podría hacerse en cine. No estamos usando todo su potencial. Cada vez que veo una película muda me asombra la diversidad entre los cineastas de aquella época. Por ejemplo, Murnau era muy diferente de Griffith. Y, sin embargo, las películas del sonoro se parecen y suenan de manera parecida. [27]

* * *

Si es para trabajar sobre el papel, ¿para qué hacer películas? Sobre esto, pienso un poco como Franju: en cuanto he soñado la película, me parece que está hecha; la puedo contar a grandes trazos, entonces, ¿para qué hacerla? Sin duda, por consideración para con el público. Como dice también Franju: "Para que haya algo a lo que hincarle el diente". Y precisa: "Cuando acabo de escribir mis ochocientas páginas, realmente no veo qué más hay que hacer. ¿Quieren que ruede eso? Bueno, pues lo ruedo, pero entonces uno se deprime y se emborracha". Para evitar eso, sólo hay un medio: no hacer un guión técnico. [26]

Rodando se descubren las cosas que es necesario rodar. Igual que en pintura, hace falta poner un color después de otro. Puesto que el cine se rueda con una cámara, también se puede suprimir el papel. A menos que vayamos todavía más lejos y hagamos como McLaren —uno de los más grandes del cine: escribir directamente sus películas sobre la película. [26]

* * *

Estuve discutiendo con Pasolini en Venecia. Necesitaba hablar con él porque, como he dicho, no sé leer o, en todo caso, no lo que escriben sobre el cine personas como él: me parece que todo eso es inútil. Que a Pasolini le interese hablar de "cine de prosa" o de "cine de poesía", de acuerdo, pero cuando se trata de otros... Si me leí su texto sobre el cine y la muerte que apareció en *Cahiers* fue porque es el texto de un poeta y habla de la muerte. Por tanto, es bello. Es bello como el texto de Foucault sobre Velázquez. Pero no acabo de ver su necesidad. También pueden ser verdad otras cosas. Si no me gusta mucho Foucault, es porque nos dice: "En tal época, la gente pensaba esto o aquello y, a partir de tal fecha, se pensó que...". Me parece estupendo, pero ¿cómo puede estar tan seguro? Por eso precisamente tratamos de hacer películas: para que los Foucault del futuro no puedan afirmar tales cosas con tanta presunción. Sartre tampoco escapa a este reproche. [26]

*

Vuelvo a pensar en mi conversación con Sollers. Me reprochaba que yo hablara mediante ejemplos, que dijera siempre "del mismo modo que...", "es como...". Pero de hecho no hablo mediante ejemplos, hablo mediante planos. Como un cineasta. Por tanto, no conseguí que me entendiera. Tendría que haber hecho una película y después habríamos discutido sobre ella; aunque lo que pasa, quizás, es que lo que para él es significado en la pantalla, para mí es significante. Ahí hay algo que no ha sido elucidado pero que, a fin de cuentas, es probablemente muy simple. En pintura viene a ser lo mismo: si Élie Faure nos emociona es porque habla de pintura en términos de novela. Realmente habría que traducir de una vez por todas los veinte volúmenes de Eisenstein que nadie conoce, porque habló de todo eso de otra manera... Él partía de la técnica, de problemas simples, para pasar de ahí a los más complejos. Fue del *travelling* hasta el teatro *Nô* para volver y explicar las escaleras de Odessa. A partir de la técnica, se puede precisamente perfilar una ideología. [26]

*

Lo mejor que podemos hacer actualmente es abordar los problemas técnicos, todo lo que concierne a la economía, la producción, la proyección, los laboratorios, etc. Para los jóvenes que empiezan en el cine, no es necesario saberlo todo. Pueden empezar perfectamente sin conocer a Lumière o a Eisenstein. Ya los conocerán algún día, del mismo modo que Picasso conoció el arte negro con treinta años. Si no lo hubiera visto en ese momento,

pues bueno, habría pintado *Las señoritas de Aviñón* más tarde y, entre tanto, habría hecho otra cosa. Los jóvenes tienen la suerte de poder empezar de nuevo. Hay gente que ha trabajado para ellos, incluso si ese trabajo ha sido confuso y desordenado. [26]

*

Hace poco me compré una mesa de montaje y vi que todos los problemas estaban mal planteados. Están fabricadas por gente que no se dedica al montaje. Me la he quedado a la espera de que, cuando tenga más dinero, la pueda rehacer funcionalmente.

Las mesas de montaje están fabricadas en función de cierta estética, siempre se han considerado como pequeños aparatos de proyección. Eso es útil para la gente que considera que el montaje consiste en hacer marcas lápiz en mano. El director se presenta el lunes por la mañana y le dice a la montadora que haga los cortes y los una. La montadora saca la película del aparato y hace el trabajo que le han mandado en otra mesa, o incluso lo hace ella misma cuando se trata de gente como Grangier o Decoin, que no se preocupan de eso. En Hollywood es lo mismo, salvo que los montadores son mejores. En cualquier caso, el montaje se hace aparte. Sin embargo, hay otros cineastas (Eisenstein fue el primero, Resnais el segundo y yo el tercero) que montan, cada uno de manera diferente, claro está, pero *en la mesa*, con la imagen y contra el sonido. Los problemas de manipulación no se plantean en absoluto de la misma manera. Yo hago que la película vaya sin parar hacia adelante y hacia atrás y pego sin sacar la película de los rollos. Y si la mesa no está pensada para esta operación, pues no resulta nada cómoda.

Finalmente, esto no es más que un asunto económico que da prueba de una ideología. Si las mesas se fabrican así es porque las tres cuartas partes de los montadores tenían la costumbre de montar de cierta manera. [26]

*

La Chinoise es exclusivamente una película de montaje. Filmé secuencias autónomas, sin orden, y luego las organicé.

Pero el montaje fue muy difícil. Ahí, por primera vez, el orden del rodaje no presuponía nada. A veces, evidentemente, sabía en el momento de rodar que dos planos irían juntos: dos planos de una misma discusión, por ejemplo, aunque tampoco fue siempre así... La mayoría eran independientes. Fueron reunidos más tarde —lo que hace que ya no sean independientes, sino solidarios, o incluso coherentes. [26]

*

En el cine, todos deberían hacer prácticas en el sector vecino. Los directores de fotografía, por ejemplo, aprenden ciertas cosas en la escuela, pero no hacen prácticas en los laboratorios. El resultado es que el director de fotografía no se entiende con el laboratorio. Haces una película con un director de fotografía que es un maestro de la luz y que conoce tan bien la luz de Renoir como la de Rembrandt. Esa película será etalonada por alguien que no tiene ni idea de lo que es la luz, ni en Renoir ni en Rembrandt: el resultado será demasiado oscuro o demasiado claro, de todas maneras la habrá simplificado porque el técnico del laboratorio no tiene ni idea de lo que puede ni de lo que hay que hacer. O, al contrario, me acuerdo de Matras en Madrid. En vez de ir al Prado, enviaba a su mujer postales en Mexichrome. Es lo mismo en todos los niveles del cine: la gente no está educada. Porque es una cuestión de educación. En Francia, tenemos todo lo que hace falta para trabajar bien, pero los que organizan el trabajo son holgazanes o ladrones. Dan empleo a gente honesta, pero sin formarlos, sin darles responsabilidades, haciendo de ellos simples engranajes del sistema. Porque los trabajadores del cine siempre son bienintencionados, piensan que lo hacen bien. El problema es que están encerrados en un sistema de prejuicios estéticos o económicos. Lo que hay que hacer, y por lo general con eso basta, es explicárselo. Explicar a un proyeccionista, por ejemplo, que es inútil que abra y cierre la cortina puesto que el cine no es un teatro. Otro ejemplo: la Comisión Superior Técnica, que en principio debe velar para que se respeten ciertas normas de calidad en las proyecciones. El principio es excelente, la aplicación nula y sin efecto. La CST ni siquiera es capaz de conseguir que una sala que se carga las proyecciones mejore un poco, por poco que sea. Fracasa porque los proyeccionistas están mal pagados y porque en la CST reina el tráfico de influencias. Y si están mal pagados es porque piensan que su trabajo no es primordial. Se les desprecia tanto como a los maquinistas o a los ingenieros de sonido. Un maquinista sabe muchas cosas y a menudo habla mejor de cine que su director. Pero se supone que él no cuenta en el cine. En cuanto a los ingenieros de sonido, están peor pagados que los de imagen. ¿Por qué? Eso viene de cierta ideología. Se dice: "¿Por qué a un ingeniero de sonido se le debería pagar tan bien como a un director de fotografía si el cine es el arte de la imagen?". Lo que es evidentemente falso. Pero el ingeniero de sonido sigue ganando la mitad que el director de fotografía y se sigue considerando normal esta discriminación. [26]

Y cuando digo todos los niveles, no excluyo las publicaciones de cine: así, en *L'Avant-scène* tratan de hacer las cosas seriamente, se ven las películas en la moviola antes de publicar el guión técnico. Sólo que a veces el tipo que las visiona ignora la diferencia entre *travelling* y panorámica, de modo que cuando en el guión técnico de *Citizen Kane* se lee "*travelling* adelante" y uno conoce bien la película, recuerda que en realidad se trata de una panorámica. Sin embargo, el trabajo está muy cuidado. Lo que pasa simplemente es que el personal no sabe.

Y hablando de difusión, hay otro problema que es el de los distribuidores. Es gente que, simplemente, no tendría por qué existir. El cine nació sin ellos, nació con un director y un operador. ¿Qué hizo Lumière? Fue a ver al patrón del Gran Café y le llevó su película. Desde entonces, la distribución se ha convertido en un comercio. Los intermediarios, los distribuidores, son tipos perezosos, que no hacen nada pero que dicen y se dicen: somos indispensables y hay que pasar por nosotros. Nacieron y viven de la pereza de otros, de los que explotan el producto, que no quieren dar un paso para ir a buscarlo, de los productores, que no quieren dar un paso para llevarlo. Llegados a esa situación, necesitan un tercer tipo que finalmente los acaba timando. De todas maneras, el término "explotador" ya es de por sí inquietante y requiere, pues, un "explotado", el espectador... [26]

~

El cine no tiene el más mínimo poder de influencia. Se creyó que la llegada del tren daría miedo. Dio miedo una vez, pero no dos. Por eso nunca he podido comprender, ni siquiera ontológicamente, la censura, la cual parte del principio de que el sonido y la imagen tienen repercusiones en la vida de la gente. [26]

~

Hoy en día es muy fácil conseguir que te produzcan una película. Me explico: si no tienes bastante dinero para hacerla en 35 mm, la haces en 16 mm. Y si tampoco te puedes permitir eso, la haces en 8 mm, que no es caro y es bueno. Si pasas una película de 8 mm por la televisión queda muy bien. Muchos noticiarios de Vietnam están hechos en 8 mm. Y para un joven cineasta, si realmente quiere rodar una película, es muy fácil de hacer. El problema es conseguir exhibirla después de haberla hecho. Encontrar un público. Tienes que escapar de la distribución convencional y encontrar nuevas vías para que se vean tus películas. [27]

~

No conseguía reunir dinero, así que escribí a la Columbia, a la Paramount, a United Artists, preguntando si podían darme cien mil dólares para hacer una película. Dijeron: "Bueno, es una tarifa muy alta para un director". Y dije: "No es para mí, es para la película entera". Sólo le interesó a la Columbia. Dijeron que era muy poco dinero y que ni siquiera querían saber de qué iba la película. Ni siquiera tuve que enseñarles un *script*. Se suponía que repartiríamos los beneficios al 50%, pero no he visto ni un duro. Sé que dio beneficios porque hacer *Une femme mariée* costó cien mil dólares y, después de dos años de exhibición, tuvo una recaudación de un millón de dólares. Sigue sin haber beneficios. Así descubrí qué es el llamado imperialismo americano. [27]

* * *

Habrá otros grandes cineastas americanos (ya están Goldman, Clarke, Cassavetes). Hay que esperar a que lleguen, ayudarlos, provocarlos. Ya he hablado de las universidades, allí se hace —o se empieza hacer— cine, en un lugar donde antes no había. Eso es importante. El cine debe llegar a todas partes. Hay que hacer una lista con los lugares donde todavía no ha llegado y decirse: tiene que llegar hasta ahí. Si no está en las fábricas, debe llegar a las fábricas. Si no está en las universidades, hay que llevarlo hasta las universidades. Si no está en los burdeles, tiene que llegar a los burdeles. El cine debe dejar los lugares donde ya está e ir a los sitios donde no está. [26]

* * *

Hay que hacer teatro en el cine, mezclar las cosas. Por todas partes. Incluso y sobre todo en los festivales. Me parece grotesco que, en Venecia, el festival de cine no se celebre al mismo tiempo que el festival de música o el de teatro. Tendría que haber una noche de música, una de cine, etc. ¿Os acordáis de las veladas en Pesaro donde, después de ver una película, íbamos a escuchar jazz? Lo pasamos en grande. [26]

Hace tiempo que quiero hacer una película sobre el teatro, a propósito de *Pour Lucrèce.* Se vería a la chica que interpreta a Lucrecia saliendo de un taxi para ir a un ensayo, o ni siquiera a un ensayo, para ir a una audición. Después, la obra iría avanzando, mostrando una audición, un ensayo o una escena representada. Y, en ciertos momentos, aparecería la crítica de la obra. Algunas escenas serían representadas varias veces, en función de los actores o de la puesta en escena. Podrían ser interpretadas por actores diferentes que irían interpretando el papel por turnos: Moreau, Bardot, Karina, etc. Y el director de escena, con su compañía, pasaría revista a las siete u ocho grandes teorías sobre el teatro: de Aristóteles a las tres unidades, del prefacio del *Cromwell* a *El nacimiento de la tragedia*, llegando hasta Brecht y Stanislavski, pero intentando a la vez que la obra fuera avanzando. Al final, veríamos morir a la que hemos visto llegar, puesto que se trata de la muerte de Lucrecia. Sería el último plano: estaríamos entonces en la ficción. Una película semejante también serviría para que los espectadores aprendieran qué es el teatro.

Las "lecturas", por ejemplo, son algo extraordinario. De hecho, creo que filmar a gente leyendo es una de las cosas más extraordinarias. ¿Por qué ningún cineasta lo hace? Filmar a alguien que está leyendo sería mucho más interesante que la mayoría de las películas que se hacen. ¿Por qué el cine no puede consistir simplemente en filmar a gente que está leyendo un buen libro? ¿Y por qué no ver eso en la televisión ahora que ya nadie lee? Y ésos que saben contar, inventar, como Polanski, Giono, Doniol, inventarían y contarían cosas ante la cámara.

Les escucharían porque, cuando alguien cuenta una historia, si gusta, se le puede escuchar durante horas... El cine retomaría la tradición y la función de los cuentacuentos orientales. Perdimos mucho el día en que dejamos de interesarnos por ellos. [26]

*

Sí, entrenarse. Como hacían los actores americanos. Si organizara un curso para actores, sólo los pondría a hacer ejercicios físicos o intelectuales: "ahora vais a ejercitar un poco el equilibrio, o vais a escuchar un disco durante una hora...". Los actores están llenos de prejuicios respecto a los aspectos físicos e intelectuales. Por ejemplo, en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Marina Vlady me dijo un día: "¿Qué tengo que hacer? Nunca me dices nada". Le respondí: "En lugar de coger un taxi para venir al rodaje, no tienes más que venir andando. Si quieres interpretar bien el papel, es lo mejor que puedes hacer". Ella (que vive en Montfort-L'Amaury) creyó que me estaba burlando y no lo hizo. [26]

*

Sólo puedo hablar sobre la manera como trabajo ahora. No me acuerdo de lo de hace dos o tres años. En este momento, tengo una historia o una idea en la cabeza. Necesito actores, pero no me gusta llamarles actores —simplemente, gente. No me importa si son actores o no. Sólo quiero que entren en una situación que no es una situación real para ellos —una situación de ficción—, pero quiero que se comporten exactamente como lo hacen en la vida real. Quiero que estén cómodos con la situación que he creado. Aunque la situación sea falsa para ellos, ellos serán reales desde el momento en que son, de hecho, personas reales. Si en la vida real las cosas sucedieran como suceden en mi película, ellos reaccionarían de manera normal. Eso es lo que quiero que hagan en mis películas. [27]

*

Parece pretencioso decir "científico", pero yo trabajo más bien como los estudiantes de ciencias en el laboratorio. Y la película es simplemente el resultado de dos o tres meses de investigación sobre algo. [27]

*

Al principio [de *La Chinoise*] —Jeanson había dado a Anne [Wiazemsky] algunas lecciones de filosofía—, pensaba en filmar una, es decir: el nacimiento de una idea filosófica, a propósito de Husserl o de Spinoza; pero, finalmente, se convirtió en lo que vemos: la base de la escena consiste en que Anne le revela algunos proyectos que él le incita a abandonar, pero que ella acabará ejecutando de todas maneras. Saber si eso depende o no de la mera ficción es otra cuestión, y difícil de dirimir. Cuando vemos una foto propia, ¿es ficticia o no? [26]

*

La imagen queda como imagen a partir del momento en que es proyectada. De hecho, yo no destruyo nada. O más bien, sólo destruyo una cierta idea de imagen, cierta manera de concebir lo que debe ser. Pero nunca lo he pensado en términos de destrucción. Lo que quería era pasar *al interior* de la imagen, puesto que la mayoría de las películas se hacen *en el exterior* de la imagen. ¿Qué es la imagen en sí? Un reflejo. Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería era ver el otro lado de la imagen, verla por detrás, como si se estuviera detrás de la pantalla y no delante. En lugar de estar detrás de la pantalla, estábamos detrás de la imagen y delante de la pantalla. O más bien: en el interior de la imagen. Tal y como ciertas pinturas dan la impresión de que uno está dentro de ellas. O dan la impresión de que, mientras uno esté en su exterior, no las comprende. Con *Il deserto rosso*, tuve la impresión de que los colores no estaban delante de la cámara, sino dentro de la cámara. Por el contrario, en *Le Mépris*, los colores están delante de la cámara. Uno tiene la sensación de que es realmente la cámara la que ha fabricado *Il deserto rosso.* Para *Le Mépris* estaba, por un lado, la máquina y, por otro, los objetos, que se encontraban fuera de ella. Pero creo que no sabría *fabricar* una película de ese tipo. A menos que, quizá, empiece a sentir la tentación de hacerlo. Es una tentación cuya primera manifestación fue *Made in USA.* Por eso no se entendió: los espectadores la juzgaron como una película para hacerse notar, cuando era otra cosa. [30]

[Películas] sobre el sueño no hay más que una, *Belle de jour.* Es magnífica. Y en ciertos momentos pasa como con *Persona.* Uno se dice: bien, a partir de ahora voy a seguir las cosas atentamente para saber exactamente por dónde va. Y después, de repente, uno se dice: ¡mierda!, ¡ya está!... te das cuenta de que has pasado al otro lado.

Es como si no te quisieras dormir para no estar durmiendo en el momento en que te duermes. Estas dos películas plantean el mismo problema. [26]

Me gustan los colores primarios. En *La Chinoise* mi idea era redescubrir el cine, empezar de nuevo. Así que utilicé colores básicos para una película básica. También hay muy pocos movimientos de cámara. Eso también lo hice conscientemente, porque era un comienzo. Como tampoco hay movimientos de cámara en las primeras películas de los Lumière. [27]

1968-1974

Después de Mayo del 68, conocí a un joven, militante de las JCML, Jean-Pierre Gorin. Era el encuentro entre dos personas: una venía del cine normal y otra era un militante que había decidido que hacer cine era una de sus tareas políticas para teorizar el Mayo y, al mismo tiempo, para volver a la práctica; mientras que lo que yo quería era juntarme con alguien que no viniera del cine. En resumen, uno que deseaba hacer cine, otro que deseaba una nueva unidad hecha de contrarios, según el concepto marxista, que quería intentar constituir una nueva célula que no hiciera cine político sino que intentara hacer políticamente cine político, lo cual era bastante diferente de lo que hacían otros cineastas militantes. [28]

Hemos alquilado una sala de montaje entre varios y la compartimos. Pero yo no la utilizo mucho porque intento hacer películas sin montaje. Películas mucho más simples, rodando sólo según... Kodak proporciona bobinas bastante buenas. Hay bobinas de dos minutos, bobinas de cinco, bobinas de diez, bobinas de media hora, con eso vale, y el trabajo consiste en rodar sólo por bobina y no hacer ese montaje que ha sido completamente... Lo que hoy en día llamamos montaje no es nada en comparación con lo que los rusos habían intentado encontrar cuando hacían montaje... Lo que quiero decir es que no vale nada, que es malo. Todas las imágenes que vemos son... A veces hay alguna que está bien... pero simplemente, a veces, porque son imágenes que faltan. Creo que un francés en Francia puede hacer dos tipos de cine: por un lado, las imágenes militantes, imágenes y sonidos militantes, es decir, las imágenes y los sonidos que no están ni en la prensa conocida ni en la televisión... y cuando hay una huelga, mostrar imágenes de la huelga. [29]

Para nosotros, lo más importante era hacernos con las tareas de producción antes que con las de difusión. Todo el cine militante se define por un intento de difundir las películas de manera alternativa y eso, desde vuestro punto de vista, es algo que no se podía hacer y que siempre ha conducido al fracaso; por el contrario, como marxistas, pensamos que la producción debe dirigir la difusión y el consumo, que la revolución debe dirigir la economía y que, por tanto, en cuanto al cine, sólo cuando sepamos cómo producir películas en las condiciones específicas de un país capitalista, bajo la bota del imperialismo, sabremos entonces cómo difundirlas después. [28]

Esto será posible dentro de algunos años con el desarrollo de los magnetoscopios para cintas, que ofrecerán a los militantes un instrumento audiovisual para realizar un trabajo político más eficaz. Ya no necesitaremos el cine normal, aunque creo que este sector también estará muy vigilado por la burguesía: ¿tendrán los particulares derecho a tener en su casa unidades de producción? Habría que utilizar las contradicciones provocadas por las rivalidades de las firmas capitalistas entre ellas, obtener de Sony lo que Gaumont, por ejemplo, podría negarnos. [28]

Las películas de Mayo parten de un punto de vista diferente al de las películas comerciales. Forman parte del trabajo político de un individuo. No son como un espectáculo y no pueden ser juzgadas como tal. Aunque deben ser lo mejor posible; pero ese "mejor posible" todavía es desconocido y se irá desvelando poco a poco. Había que llevar a cabo una tarea informativa: mostrar imágenes y palabras que no se mostraban. Hacerlo forma parte del trabajo de resistencia frente a la información gaullista.

Hay que volver a aprender el lenguaje, saber cuál es ese lenguaje que ha sido amordazado, humillado. Por ejemplo, no se ven imágenes de gente trabajando.

Hoy en día se pueden hacer imágenes más fácilmente y menos caras que antes, ya que, para ganar todavía más dinero, el capitalismo ha tenido que inventar el cine *amateur*. Los profesionales ya no dan suficientes beneficios. Pero también dudan ante esto, ya que se dan cuenta de que si, por ejemplo, fabrican una cámara pequeña, el tipo que está al final de la cadena podrá hacer fácilmente un plano y mostrarlo en su casa por la noche. Y eso les joroba, tal y como lo demuestra el hecho de que no tienen derecho a filmar en blanco y negro, ya que el 8 mm sólo está en color; y ello porque, quien dice blanco y negro, dice más sensible y, así pues, el poder de filmar en casa. De este modo, todo lo que pueden filmar en color son sus vacaciones junto al mar y el sol que hace. El capitalismo impone la idea de cámara-juguete. Sin embargo, los cineastas revolucionarios deben partir precisamente del cine *amateur*, desviándolo.

Le Gai Savoir es una película reformista, pero contiene lecciones revolucionarias, métodos e ideas que la gente no tenía. Esto corresponde en las artes a "cómo transportar mucho arroz en una bicicleta". Con una bicicleta, Anquetil no podría transportar ni tres sacos de arroz, mientras que cualquier vietnamita puede llevar diez sacos. Esto era *Le Gai Savoir.*

¿*La Chinoise*? No me interesa saber si es profética. *La Chinoise* es una película reformista. Muestra mis defectos. Demuestra que no he sabido aliarme con la gente necesaria y que he preferido trabajar solo, como un poeta, diciendo: no lo entienden, pero hagámoslo de todas maneras.

Para filmar de una manera políticamente justa, hay que juntarse con personas que uno considere políticamente justas. Y ponerse a su servicio. Aprender y enseñarles al mismo tiempo. Abandonar la noción de autor tal y como era.

El cine utilizado de manera científica puede ser un arma. Pero no existe sólo el cine. Está la televisión y muchas otras cosas. Hay procedimientos de televisión *amateur* que empiezan a desarrollarse, como el magnetoscopio. Está el cine *amateur* y los principiantes del cine profesional que intentan retomar por su cuenta el cine de autor. Así pues, hay muchas cosas y a diferentes niveles. [30]

Si fuera una verdadera iniciación al cine (bueno, podríamos aceptar esos términos), no lo pasarían por la televisión, ya que mostraría realmente qué es una película. Para empezar, yo diría que no se sabe muy bien qué es una película, que hemos aprendido lo que es una película a través de Hollywood y los americanos, puesto que son ellos los que han inventado la imagen. Y yo incluso iría más lejos: pienso que toda imagen, en fin, todo a lo que se llama imagen, no se sabe muy bien qué es y que, con todo el gran desarrollo actual de la imagen (además del de la televisión o el de la prensa), tampoco ha cambiado mucho desde Gutenberg o el equivalente de Gutenberg para la imagen. [29]

Todas las películas que vemos, todas las películas francesas que vemos en pantalla, tienen un gran director, que es De Gaulle. No las ha hecho él mismo, pero el discurso, los textos, las frases, el sentido que va implícito, es un producto del gaullismo. Por eso digo que el director es De Gaulle, o bien sus criados. Y que el pueblo francés, en cambio, no hace películas. El pueblo francés nunca ha hecho una película.

Si coges a un espectador cualquiera a la salida de un cine y le preguntas: "¿Ha visto alguna vez una película que hable de usted? ¿De la vida que Ud. lleva con su mujer, con sus hijos, su salario, en fin, de usted o al menos de una parte de su vida, vaya, de todo eso?". Nunca. Va a ver películas sobre los otros. Y además se le ha inculcado eso hasta tal punto que ya no se da cuenta —es muy amable y paga, además, por verla. [29]

La solución es dejar de hacer películas para el imperialismo. Si uno trabaja en la ORTF, dejar de hacer películas para la ORTF o hacer sólo las películas que por el momento no dejan pasar.

Cuando haya muchas, se verán obligados a dejarlas pasar. Y por lo demás, verán que no es... que las cosas no pasan así simplemente... Es parar cada vez, es un trabajo de todos los días. Me dirán que eso es muy fácil de decir, pero de hecho es lo que yo he hecho desde el principio, incluso en el mal sentido. Es negarse a... Porque ahí aplicáis, como también hago yo, el discurso que sostengo ahora, que es un discurso de profesor. Y no tengo ganas de ser un profesor, no tengo ganas de ser ni el que enseña ni el enseñado, ser los dos a la vez, claro está, hay un momento, hay alguien que ya no sabe, que debe hablar, pero no porque su nombre haya salido en el periódico, no necesariamente porque tenga más experiencia. O si tiene más experiencia, que esta experiencia no sea la que estaba en vigor hasta ahora. Los únicos directores que tienen un poco de experiencia en el cine que hay que hacer son algunos directores rusos de inmediatamente después de la Revolución, gente como Eisenstein y Dziga Vertov, a los que enseguida se les cerró el paso y se los recondujo a una línea más recta. [29]

* * *

Pues bien, en primer lugar, hay que reflexionar y hacer otra cosa con otras personas que no hayan aprendido esta gramática. Hay que ir a ver a los analfabetos. Hay que ir a ver a los iletrados. Y a los parias, pero a los parias en ambos sentidos, a los que están privados de cine. [29]

* * *

Creo que el cine era una droga. Es una droga. Y todavía hoy, las tres cuartas partes de la gente que ama el cine y que lucha

contra el cine llamado comercial son drogadictos, como los *beatniks* que luchan contra el *establishment.* Está bien, digamos que es un primer estado de revuelta que debe ser superado y vuelto a superar. Y hay verdadero cine, después, en Francia, hay gente que ya antes trataba de luchar y que se ha reagrupado poco después del mes de mayo, no son muchos, y sus películas o tentativas de películas están completamente desterradas. Esa gente trata de hacer películas, de ponérselas a los estudiantes de secundaria; y precisamente el único lugar en que las películas del mes de mayo —y Dios sabe que, si no eran ni muy buenas ni siquiera ejemplares, eran interesantes únicamente porque venían así, de otros pueblos... de otro lugar que el Pathé Journal o de Hollywood o de la televisión francesa—, pues bien, el único lugar al que va realmente la policía para prohibir la proyección de esas películas es precisamente a los institutos, es decir, donde están los estudiantes que se supone que deben aprender. [29]

No buscamos formas nuevas, buscamos nuevas relaciones. Eso consiste, primero, en destruir las antiguas relaciones aunque no sea más que en el plano formal y, después, en darse cuenta de que, si las hemos destruido en un plano formal, es porque esta forma venía de ciertas condiciones sociales de existencia y de trabajo en común que implican la lucha de contrarios y, por tanto, un trabajo político. [28]

La situación sólo pudo aclararse gracias al trabajo determinante de Gorin en *Vent d'est*, trabajo que consistió en desbaratar la noción tradicional de montaje, en no dedicarse ya a hacer un simple ensamblaje o *collage* de planos, sino una organización de planos.

Este trabajo consistía en empezar a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y sobre sus relaciones. Consistía en no decir más: "es una imagen justa", sino "es justo una imagen"; en no decir más: "es un oficial nordista a caballo", sino "es una imagen de un caballo y de un oficial". Decir esto en *Vent d'est* resultaba particularmente agresivo, pues nos situábamos en el terreno principal del adversario: el *western*, la "imagen" que impone Occidente —y para ello todos los medios son buenos— al resto del mundo. [31]

~

Grupo Dziga Vertov: este nombre significa que estamos intentando, aunque sólo seamos dos o tres, trabajar como un grupo. No simplemente trabajar como colegas, sino como un grupo político. Lo que significa combatir, luchar en Francia. Estar implicado en la lucha significa que debemos luchar a través de las películas. Hacer una película como un grupo político resulta muy difícil por el momento, porque estamos más bien en la postura política que consiste simplemente en hacer intentos individuales de ir por el mismo camino. Un grupo no sólo significa ir individualmente uno al lado de otro por el mismo camino, sino caminar juntos políticamente. [32]

~

La noción de un autor con una imaginación independiente es un fraude. Pero esta idea burguesa todavía no se ha sustituido. Yo era un cineasta burgués, y después un cineasta progresista, y después ya no fui un cineasta, sino simplemente un trabajador del cine. [32]

Escapé de una familia burguesa para meterme en el *show business*. Y entonces descubrí que el *show business* era una familia burguesa todavía más grande que la mía. Ha sido más difícil tratar de escapar de mi familia del *show business* que de mis padres. [33]

~

La base de *Luttes en Italie* era el intento de organizar nuestra vida personal con nuestras esposas. Teníamos problemas como individuos, pero estaban vinculados al problema general. Así pues, escogimos deliberadamente un tema estrechamente ligado a nuestra ideología, porque incluso cuando usted habla a una mujer de la que está enamorado, o ella le habla a usted, eso es ideología. [34]

~

El cine es un mundo completamente cerrado que te separa de la realidad de un modo increíble. Al estar reflexionando sobre los medios de producción, sabíamos que probablemente no podríamos difundir nuestras películas, que sólo las verían dos o tres compañeros, que era una situación bastante insostenible pero que era necesario soportarla durante uno o dos años, el menor tiempo posible, era inevitable. Entonces, tratamos de aprovecharnos de otra contradicción, la de mi nombre, porque, al haber sido rechazado del cine normal, ciertas televisiones me abrían los brazos; pero eso no duró mucho. [28]

* * *

Hacer propaganda es poner los problemas al descubierto. Una película es una alfombra voladora que puede llegar a todas partes. No es una cuestión de magia. Es trabajo político. Hay que estudiar e investigar, grabar esta investigación y este estudio y, después, mostrar el resultado (el montaje) a otros combatientes. Mostrar la lucha de los fedayines a sus hermanos árabes explotados por los patronos en las fábricas de Francia. Mostrar a las milicianas de Al Fatah cómo sus hermanas de las Black Panthers son perseguidas por el FBI. Rodar políticamente una película. Montarla políticamente. Difundirla políticamente. Es largo y difícil. Supone resolver un problema concreto cada día. Encontrar un fedayín, un dirigente, un miliciano, ver juntos cómo fabricar imágenes y sonidos de su lucha. Decirle: "Voy a filmar una imagen de ti disparando la primera bala de la batalla de Al Assifa". Saber qué imagen hay que poner antes, y cuál después, para que el conjunto adquiera un sentido. Un sentido político, revolucionario, es decir, que ayude a la revolución palestina, que ayude a la revolución mundial. Todo eso es largo y difícil. Hace falta saber qué es el cine... [35]

Pongamos un ejemplo: mostramos la imagen de un fedayín que atraviesa el río; después una imagen de una miliciana de Al Fatah que enseña a leer a los refugiados de un campo; después una imagen de un "cachorro de león" entrenándose. Estas tres imágenes, ¿qué son? Un conjunto. Ninguna tiene valor por sí misma. Quizá un valor sentimental, emotivo o fotográfico. Pero no un valor político. Para tener un valor político, cada una de esas tres imágenes debe estar ligada a las otras dos. En ese momento, lo que pasa a ser importante es el orden en que se muestran esas tres imágenes. Porque son partes de un todo político; y el orden en que se muestran representa la línea política.

No basta con mostrar un "cachorro de león" o una "flor" y decir: "Es la generación de la victoria". Es necesario mostrar por qué y cómo. [35]

* * *

Es el imperialismo el que nos ha enseñado a considerar las imágenes por sí mismas; el que nos ha hecho creer que una imagen es real. Y el simple sentido común nos dice que una imagen no puede ser más que imaginaria, precisamente porque es una imagen. Un reflejo. Como tu reflejo en un espejo. Lo real es, primero, tu persona y, después, la relación entre tu persona y este reflejo imaginario. Lo real es la relación que estableces entre tus diferentes reflejos, o tus diferentes fotos. [35]

Así es como la literatura y el arte pueden convertirse, como quería Lenin, en un pequeño resorte viviente del mecanismo de la revolución. Entonces, en resumen, no mostrar a un fedayín herido, sino mostrar cómo esta herida va a ayudar al campesino pobre. Y alcanzar esta meta es largo y difícil porque, desde la invención de la fotografía, el imperialismo ha hecho películas para impedir que las hicieran aquéllos a los que oprimía. Ha creado imágenes para disfrazar la realidad ante las masas oprimidas. Nuestra tarea es destruir esas imágenes y aprender a construir otras, más sencillas, para servir al pueblo y para que el pueblo, a su vez, se sirva de ellas. [35]

En "reflexionar" está "reflejo". Y cuando se dice reflejo, se piensa en la realidad. Entonces, reflexionar es reflejar la realidad.

Para después transformarla, claro está. Para que haya menos mal. Pero hay que desconfiar. Hay que reflexionar mucho tiempo, es decir, criticar y volver a criticar. Si no, corremos el riesgo de torcer la realidad en el mal sentido. Y entonces, es ella la que te retuerce el cuello, y todo lo demás.

Porque una película es un reflejo. No es un trabajo o una nómina. Una imagen es un reflejo del trabajo. Un reflejo de la nómina. Un trabajo es real. Un policía es real. Una imagen de un policía no es real. O, si se quiere, es real pero no de la misma manera. [36]

~

En lo que a mí concierne, la verdadera ruptura no está en decir: he hecho *tabula rasa*, he abandonado el sistema, hago otra cosa; está en decir, y sólo es posible hoy, después de tres años de trabajo: no me he ido, me he quedado, no hago otra cosa, sino que hago lo mismo de otra manera. No es decir "Godard regresa", sino "alguien llega". Y ese alguien, puesto que tiene un nombre, llamémoslo Gorin.

Esto es lo que es realmente nuevo: que ya no me llame Godard, sino Godard-Gorin. Por supuesto, era necesario difundir esta novedad, enarbolar una bandera, como todo el mundo, y agitarla. Y enarbolar una bandera de una manera nueva suponía, para nosotros, no llamarnos ya "Club proletario de cine" o "Comité vietnamita del cine" o "Panteras negras y blancas", sino "Grupo Dziga Vertov". Pero no bastaba con enarbolar una bandera, también era preciso plantarla y marcar el territorio en el que estábamos y a partir del cual decidimos iniciar la ofensiva. En pocas palabras, para nosotros, cineastas, era necesario situarnos históricamente, y no en cualquier historia, sino de entrada en la historia del cine. De ahí el estandarte de Vertov y el *Kino-Pravda*, el cine bolchevique. Y ese cine es nuestra verdadera fecha de nacimiento. [31]

He pasado por un período de falta de respeto al público para poder ahora respetarlo mejor. Respetarlo mejor consiste en no tratarlo ya como público, sino como un hombre o como una mujer, estén donde estén, con sus problemas específicos. Consiste en poder hacer películas en las que ya no se hablará de la película. El hecho de hablar de ésta consistirá en hablar de los problemas específicos de cada uno. Vas a ver *Tout va bien* con la chica que vive contigo. Creo que la película funcionará si os divide de alguna manera, si después de verla volvéis a casa enfadados. En *Pierrot le fou* decías: "Estoy a favor... Me gusta mucho el rojo... Estoy en contra porque no me gusta mucho el rojo, prefiero el azul". Pero en *Tout va bien* no puedes decir eso, ahora dices: "Estoy a favor porque cuando han jodido al patrón tenían razón, o no estoy de acuerdo porque no tenían razón para joderlo así". En resumen, te ves forzado a volver a tu terreno verdadero de hombre y mujer que viven juntos, al sitio en el que estás. Nuestro fin es dividir a la gente, no reunirla como hace la televisión. Dividirla para unirla mejor. [31]

~

En el cine no ha habido montaje después de Vertov. No ha habido más que ensamblajes, poner un plano tras otro. Y es el vocabulario actual del vídeo el que permite hablar así, decir que Griffith no inventó el montaje (en la época en que se inventaba lo que equivocadamente se llamó montaje, y con razón "paralelo" —este adjetivo muestra que no se trata de montaje, indica el empleo de un término que oblicua o perpendicularmente era obligatorio), sino que inventó el puro y simple ensamblaje (que también era una novedad respecto a Lumière, pero no respecto a Méliès). Eso también permite decir que Griffith iba en busca del montaje o más bien que, al haber descubierto (y difundido sobre una amplia escala social) el ensamblaje, deseaba (por ello) descubrir la inserción, segundo aspecto contradictorio de esta unidad estética operatoria que es el montaje; y que este deseo de inserción le hizo descubrir el primer plano: inserción, sí, en el plano general, pero en superficie o, más bien, sobre la misma superficie y no sobre otra, es decir, la mera repetición aislada del plano general, mera repetición de la identidad y no diferencia en la situación real de la toma. Esto también permite decir que el montaje y su principio los descubrió Vertov, pero que este descubrimiento sólo fue posible en la época de la revolución rusa y porque esta revolución hizo que, por otra parte, Eisenstein descubriera la noción de ángulo de la toma.

En este sentido, podemos relacionar los hallazgos angulares de Eisenstein en el dominio de la filmación del movimiento con los hallazgos de Tintoretto en la fijación de ese movimiento; hasta tal punto es cierto que las condiciones sociales de la existencia de los hombres determinan su pensamiento; hasta tal punto es cierto que la autonomía de la morfogénesis resulta de la contradicción entre la invariante del ácido nucleico y de su programación por el gen. Fueron las condiciones sociales las que les permitieron, a Tintoretto en su época y a Eisenstein en la suya, formular genialmente un nuevo punto de vista. [37]

Un ángulo es sólo un cruce de caminos. Es un punto. Tú piensas en un ángulo solamente como apertura. Para abrir, primero debes entrar en un punto muy preciso, como en un cruce de caminos. Entonces tienes la opción de tomar un nuevo camino. Puedo describirlo de un modo más matemático: hay una circulación, una dirección. Quieres pararte en un punto de la circulación, porque estás cansado. Quieres cambiar de dirección. El ángulo es un corte a través de la realidad, como un barco en el mar. En términos sociales, esto es lo que una revolución es: la creación de un nuevo corte, una nueva forma de ir a través de la realidad. La revolución bolchevique inventó un nuevo ángulo, un nuevo modo de organizar la vida.

Cuando estudiamos la historia de Griffith, vemos que estaba buscando algo en el momento en que halló el primer plano. No se trataba sólo de que necesitara estar más cerca de la chica que le gustaba, o algo así. Era porque, quince años después de Lumière, necesitaba un modo de cortar a través de la realidad. Pero puesto que no había ninguna revolución en Estados Unidos, estaba totalmente solo. Él era, de hecho, un reaccionario. Sólo podía inventar un cambio de posición de la cámara. Necesitó el montaje porque, cuando inventó el cambio de posición de la cámara, se dio cuenta de que tenía dos tomas en vez de una. Tenía que juntar esas dos tomas. Pero su montaje era sólo paralelo, dos acciones a la vez. "Paralelo" no es lo mismo que un cruce de caminos, las líneas nunca se entrecruzan y, por lo tanto, no hay ángulo.

Eisenstein no estaba trabajando con el montaje, ponía un ángulo detrás de otro ángulo. Al mismo tiempo, Vertov se estaba enfrentando al montaje —no lo llamaremos paralelo, sino montaje en perpendicular, cruces de caminos, trozos de realidad que se encuentran entre ellos. Dos imágenes están hechas para entrecruzarse, no para ser seguidas de..., sino para construir una tercera imagen. Pero debido a las dificultades de la revolución bolchevique —y hemos visto lo que pasó en Rusia— Vertov y Eisenstein se oponían el uno al otro. Vertov alababa lo que llamaba el ojo-cámara y Eisenstein alababa lo que llamaba el cine-puño. Cada uno negaba la importancia del otro. Cuatro años atrás, la reputación de Eiseinstein era tan elevada en Occidente que tuvimos que ser demasiado dogmáticos con Vertov y elevarlo demasiado alto. Ahora descubrimos que, en realidad, esos dos hombres eran dos manos del mismo cuerpo. Del mismo modo que en la revolución alemana de 1930 Bertolt Brecht y Wilhelm Reich eran dos manos del mismo cuerpo. Pero el cuerpo estaba cortado y las dos manos nunca trabajaron realmente juntas. [38]

~

Sólo ahora descubro que, desde que hago películas, no he encontrado un ángulo de toma. ¿Quién escribirá algún día una verdadera historia del cine y de la televisión? He aquí algunos fragmentos aún muy incompletos. [37]

Cómo Griffith buscaba el montaje y encontró el primer plano; cómo Eisenstein buscaba el montaje para acabar encontrando el ángulo; cómo Sternberg iluminaba a Marlene de la misma manera que Speer las apariciones de Hitler, y cómo de ello resultó la primera película policíaca; cómo Sartre impuso a Astruc que cogiera la cámara como un bolígrafo para que cayera bajo el sentido y ya nunca se levantara; el verdadero realismo: Roberto Rossellini; cómo Brecht les dijo a los obreros de Berlín Este que guardaran distancia; cómo Gorin se fue lejos y nadie volvió; cómo Godard se transformó en magnetófono; cómo funciona la conservación de las imágenes para los miembros del consejo de administración de la *Cinémathèque française*; la lucha entre Kodak y 3M; la invención del SECAM. [39]

~

Había que decir todo esto, incluso si es rápidamente, y pido disculpas por ello, como les dije a los estudiantes de Maryland, como les digo ahora a los miembros de la comisión de ayudas sobre la recaudación, para explicar un poco mejor por qué el vídeo y sus técnicas son actualmente muy interesantes e incluso necesarios para salir de ciertos caminos trillados (somos nosotros los trillados). En particular, la noción de ángulo es decisiva puesto que corresponde a la noción de giro decisivo —giro que no es posible asumir cuando una revolución social llama a la puerta y abre las ventanas de par en par o, dicho de otra forma, cuando los pueblos derriban una parte de la realidad para hacer que se tambalee y resolver de una nueva manera los problemas relativos a su vida.

Lo apasionante de una cabina de control electrónica, incluso las más elementales (seamos tan modestos como Euclides), es que permite, por ejemplo, rodar con dos cámaras juntas (o más). Dirán que eso no es nuevo. Claro está, si esas dos cámaras filman la misma identidad bajo dos aspectos (o más) diferentes, como hacen Averty o Hitchcock, porque esta supuesta diferencia sólo es una repetición enmascarada. Pero si las dos cámaras filman juntas dos aspectos diferentes (juntas no quiere decir forzosamente en directo, que es la superchería de la falsa diferencia de la televisión, donde sólo se utilizan múltiples cámaras como sucesiones de cámaras de cine, ensamblaje de cámaras y ensamblaje de planos y, por tanto, nada de inserción, nada que se sumerja en la superficie de la realidad para registrar las diferencias). Entonces, el realizador está obligado (como en la realidad social y deseosa) a pensar dos aspectos juntos, pensar en el montaje, pensar en la mezcla (pensar relaciones y no sólo reportes). [37]

* * *

En absoluto pretendo que éste sea el camino a seguir por todos. Sólo hablo de mí, de mi situación social, del deseo que tengo de hacer películas para exponer en una superficie sensible los límites de mi incrustación en el ensamblaje de las situaciones reales, de mi deseo de otros límites, ilimitados. Utilizar el vídeo, hoy en día, para mí, cuatro años después de Mayo del 68, mientras Hanoi es bombardeada, mientras los de Berliet tratan de juntar esas letras para escribir libertad[1], no es un pasatiempo, por más que disfrute mucho con ello y que me ponga a contar cómo funciona este disfrute. Supone salir de la banalidad con que la sociedad tal y como funciona me mutila (y no sólo las orejas y el rabo como a los toros, después de esta corrida en la que me agoto sin comprender de dónde viene toda esa luz y esa música). Otros cineastas encontrarán a su manera otras técnicas para salir del mismo aislamiento, porque no existe de hecho una técnica pura, sino sólo una utilización social de la técnica.

En definitiva, si sigo escuchando el sonido de mi propia voz, es porque es la voz de otros. [37]

---

[1] "Berliet" es un anagrama de "liberté". [*N. de los T.*]

1975-1976

Me gustaría hablar aquí de la película que estoy filmando actualmente con algunos amigos y que se llama *Numéro deux.* Hace algunos meses que el señor Beauregard, uno de los coproductores, vino a verme para preguntarme si me gustaría hacer una película que pudiéramos difundir en el sistema clásico de distribución. Desde hace tres o cuatro años, habíamos intentado, con el dinero que ganamos, montar un pequeño estudio audiovisual independiente, especializado en vídeo y 16 mm. Queríamos intentar producir películas de muy bajo coste. Con el estudio, nos resultaba de hecho bastante difícil. Pero antes de hablaros de *Numéro deux*, me gustaría contar algo, puesto que forma parte de la historia que nos ha llevado del "número uno" a aquí.

En esa época, con *À bout de souffle*, el director podía ganar un millón. Actualmente, en tanto que coproductor, se podrían ganar treinta o cuarenta millones, quizá sesenta. Es, pues, un buen negocio. Lo que me sorprende es que los jóvenes cineastas ya no se interesen por esta cuestión: ganar más dinero y, por lo tanto, tener la posibilidad de hacer otras películas que no sean las que les proponen los banqueros y los productores. Por eso he venido aquí, a Cannes, para poder decir, por ejemplo, hasta qué punto todo este sistema me parece estúpido e idiota y para decir también lo que hay que pensar de esa gente que se divierte trabajando de esta forma.

Si no hablo todo el rato de la película, sino de otra cosa, es para subrayar el hecho de que existe una prehistoria, y que no puede interesarme retomar mi vida desde cero. Me dicen: *À bout de souffle n° 2*. Veamos, *À bout de souffle* era mi primer hijo, se convirtió en lo que es. Ahora debe seguirle otro. Significa volver de otro modo a la fabricación de películas. Hay muchas cosas por descubrir, es decir, que trabajo en el número uno, nace un número dos y luego un número tres. Dicho esto, pensar en *À bout de souffle* es, para mí, volver quince años atrás; y, para volver de nuevo aquí, me hacen falta 15 años más. 15 y 15 son 30: con los 45 años que tengo son ya 75 años... Así que tengo derecho a hablar de mi muerte. Pero de otra forma. Hablar de la muerte te hace pensar en el nacimiento y, a fin de cuentas, es el único tema de *Numéro deux*: el hecho de que hay tres clases de edades —los niños, los mayores y los viejos.

Lo que quizás te interese es que la película se ha rodado de un modo diferente a lo habitual. Porque rodar como se hace habitualmente es algo que ya no le interesa a nadie. Me asombra que la gente que no tiene ideas para nuevas películas (están mis viejos amigos, Truffaut, Rivette, que ya no tienen más ideas de las que tenían los tíos que ellos mismos criticaban hace veinte años) estén estancados en el mismo modo de creación, que podríamos describir sencillamente así: una suma de tantos millones multiplicada por tantas semanas multiplicada por un cierto número de gente que se aprovecha del sistema.

La distribución está integrada en el sistema, desde un punto de vista económico, social, político, sexual, todo lo que quieras: el señor Rivette hace la misma película que el señor Verneuil. Quiero decir que hacen el mismo tipo de películas. [40]

*

Cada vez que yo rodaba dentro del sistema, sólo tenía la cámara delante cuando la alquilaba a la empresa Cheverau para filmar. Y lo mismo con los aparatos de sonido. Sólo iba a los laboratorios cada seis meses, cuando hacía una película; otros iban cada cuatro años. Me encontraba en un proceso de trabajo determinado, siempre del mismo lado de la cadena, y no tenía ni idea de lo que sucedía en el taller situado en el otro extremo de la cadena. Me imaginaba más o menos lo que pasaba, veía a la gente de vez en cuando pero, a fin de cuentas, tuve que admitir que eso no podía seguir así. La película pasaba ante mí como en una cinta transportadora; yo siempre estaba en el mismo lugar, el *cameraman* siempre en el suyo. Yo siempre tenía un lápiz en la mano para inventar alguna cosa, el actor siempre estaba delante de la cámara, el figurante siempre en alguna parte de la figuración. Ahora me digo que hay al menos 300.000 personas en Francia que tienen más o menos la misma concepción que yo sobre el cine o sobre el funcionamiento del trabajo en las fábricas, y es a ellas a quienes me dirijo, en ellas reconozco a mi público. Hoy en día veo las cosas de manera realista y admito que necesito "transmitirme". Me moriré si no lo consigo. [44]

De qué se trata: intentar, entre dos o tres, montar una pequeña empresa capaz de sobrevivir sin mendigar y sin arrodillarse como deben hacerlo todos los que quieren vender una película.

Para equipar nuestro estudio, hemos invertido unos 150 millones de francos en tres años. Es poco comparado con la ORTF, o con el precio de compra de una Bell & Howell. Podemos producir, mezclar y montar en 16 mm, hemos importado algunos aparatos nuevos, tenemos una mesa de montaje Steenbeck Super 8 que, combinada con la de 16 mm, nos sirve como proyector. Para *Numéro deux*, habíamos empezado filmando en 16 mm. Y, de repente, tuvimos la posibilidad de trabajar en vídeo. Como recibimos el material que respondía a los estándares relativamente profesionales, dado que teníamos muchas ganas de intentarlo y que esta forma de producción era también interesante para las relaciones profesionales de unos con otros, decidimos finalmente apostar todo a una sola carta y trabajar sólo con el vídeo. Hemos obtenido también una mejor calidad de imagen que la ORTF, por ejemplo. ¿Por qué? Porque fabricamos una imagen televisiva con una conciencia cinematográfica, por así decir. Hemos utilizado objetivos Pentax, que no son de una calidad extraordinaria pero que, asociados a una buena cámara de televisión, dan un resultado mejor que el zoom Angénieux puesto a punto en la gran cámara Thomson. Y ello porque la concepción es diferente. En cuanto a la iluminación, la técnica televisiva ofrecía muchas más novedades posibles, así que debíamos reconquistar de nuevo ese terreno. No podíamos contentarnos con dejar eso a los especialistas. [40]

◆

Te preguntarás entonces por qué he montado este estudio. ¿De qué y de quién quería escapar cuando decía que quería "ganarme mis propias cadenas", o al menos ver mis cadenas, mis esposas, mi prisión? El caso es que antes ni siquiera veía esa prisión, o la llamaba "mi caja dorada". Dorada, si queremos decirlo así, pero ni eso es cierto. En resumen, quiero ver mi prisión.

Hace cuatro años, nosotros hicimos una película, y cuando digo "nosotros" quiero decir (todavía) Anne-Marie, yo mismo y Jean-Pierre Gorin (nos separamos hace dos años). El dinero procedía de la OLP, en coproducción con Jacques Perrin, la Liga Árabe, dos o tres personas más; en ese momento la película se llamaba *Victoire*. Hace sólo quince días que la hemos terminado y la película se llama ahora *Ici et ailleurs*. Y eso ya explica casi toda la historia de la película: ¿cómo una película que se llamaba *Victoire* se llama, ahora, más modestamente, *Ici et ailleurs*? "Aquí" [*Ici*] quiere decir aquí, en Francia; el televisor emite imágenes de "otra parte" [*ailleurs*] sobre una cosa que allá se llama la revolución palestina. [40]

◆

Si un cineasta quiere ser productor, productor de palabras, de imágenes, de un deseo determinado, también debe hacer su trabajo de difusión y no dejárselo de entrada a los otros. Es lo que he querido decir hace un momento. Cuando dejé París para abrir este estudio, tenía la impresión de tener mi propia empresa de producción, pero resultaba que me había convertido en alguien dependiente, como cualquier otro. Incluso un tipo como Coppola, en Estados Unidos, que es su propio productor, que gana mucho dinero, que le importan un comino los jefes —pero detrás de los jefes, está la Morgan Bank, y detrás de la Morgan Bank, hay otra Morgan Bank, etc.—... decía que incluso un tipo como Coppola es difundido por esa gente. Ésa es la diferencia con lo que intentamos hacer aquí y ahora. Intentamos reconquistar el terreno de la distribución y hacerlo desde el nivel de la producción.

Pero *Ici et ailleurs* no es una película *sobre* Palestina, es una película *bajo* Palestina. Es una película sobre Francia que se encuentra bajo Palestina. Es como una foto francesa que se encuentra bajo una foto palestina y entonces estiras por debajo, ¿entiendes?... Hay un "aquí" y hay un "en otra parte". Sacamos el primero a la luz, escondemos el otro, mostramos los dos y mostramos el revés... Hemos gritado tan fuerte que era la lucha final...

Pues bien, además... lo que me interesa mucho es el sonido. El primer aparato que me compré era un Nagra, antes incluso que una cámara. Lo digo en serio. Fui atacado por supuestos críticos que afirmaban, desde un punto de vista técnico, que yo hacía un mal sonido. Pero el sonido siempre me ha interesado, y lo vemos hoy en la televisión: en lugar de la imagen, el sonido es el que cobra importancia; y el sonido es tan poderoso porque se aplica precisamente a esas imágenes. Sucede lo mismo cuando un sindicato representa a un obrero, o cuando un obrero debe hacerse representar por su sindicato, o cuando un contramaestre debe representar a su patrón. No se puede ilustrar mejor la relación de la imagen y del sonido. En cambio, en los despachos de la dirección de la ORTF, siempre nos quieren hacer creer que el reino de las imágenes ha llegado, la era de los medios de comunicación. Pero es falso. Si alguien intenta difundir un discurso de Chirac sin el sonido, se le dirá inmediatamente que no funciona, porque no logra convencer si no tiene sonido. Y, al mismo tiempo, ese hombre nos dirá: "Mi imagen no tiene ninguna importancia". Entonces nos preguntamos por qué se muestra; en la radio aún puede entenderse, pero no te muestres en la televisión. Pero, bueno, como tiene el poder, nos mandará a freír espárragos.

Hace poco, un director de Gaumont me preguntó qué tipo de películas quería hacer. Actualmente, hay tres tipos de películas: dos que se hacen y uno que no se hace. Así pues, yo quiero hacer el tipo de películas que no se hace. Hay películas que hacemos por encima de la cintura, y luego están las que hacemos por debajo. Quiero hacer las dos a la vez, es decir, subir y bajar. Por el momento, me sirvo de la cintura y hago películas a la altura de la cintura. O para expresarme un poco más seriamente: creo que las películas por encima de la cintura, por ejemplo *Le Temps d'aimer*, donde no sé cómo [se oye un grito en la sala: "¡*L'Importat c'est d'aimer*!"]... bueno, creo que esas películas, en comparación con las películas hechas por debajo de la cintura —como, por ejemplo, *Les Baiseuses* [*Las folladoras*]—, son en realidad las verdaderamente pornográficas, en un sentido crítico, peyorativo. Puesto que las primeras son deshonestas y pretenden no serlo. Por ejemplo, en esa película hay un plano donde Romy Schneider, no sé exactamente por qué razón, se sienta y finge masturbarse. No acaba de quedar claro. No se osa, pero vemos por qué no se osa. Romy Schneider es ciertamente una persona más honesta y auténtica que las actrices que interpretan *Les Baiseuses*, pero no puede decirse lo mismo de su director o de su productor. Pero el caso es que ella tampoco lo es bastante, y es ahí justamente donde empieza mi crítica. Ya que, en el momento en que esta escena debe ser filmada, ella no está obligada a acostarse, ni a mostrarse, ni a ponerse en posición. No es sencillo, es mucho más complicado de lo que suponemos. Y vemos ahora por qué esas películas por encima de la cintura no pueden bajar: no pueden permitirse esa manera de proceder... Pero la falta de honestidad de la gente que hace esas películas por encima de la cintura es muy grande. Es hipocresía y una falta de honestidad intelectual. Creo que Lautréamont dijo que todo el agua de los océanos no bastaba para purificar una sola gota de sangre de un intelectual. Hay que abolir ese sistema. [40]

* * *

El título *Numéro deux* indica una nueva situación, un programa, direcciones. No se trata tanto de hacer una película en vez de otra, sino de hacer las películas posibles allí donde estemos. Para saber dónde estamos hay que empezar mirando a nuestro alrededor. Y empezamos siendo elementos de sociedad, mujeres, hombres, niños, trabajo, cocina, viejos, soledad, todo eso con cadencias cotidianas. Estar cerca del público es bonito, aún no lo hemos logrado pero, al menos, *Numéro deux* es un inicio: estas cadencias cotidianas son las que el público inventa durante su jornada. [41]

Pero la novedad todavía torpe de *Numéro deux* estriba en que se trata de un discurso enteramente de mujer (la productora

de la película, una niña y Germaine Greer) más o menos bueno y —siempre— grabado por un hombre, puesto que las mujeres aún no tienen acceso a los medios materiales de comunicación. Cuando te cruces con turistas, míralos, siempre es el hombre el que lleva la cámara. Sin embargo, el cine, como muchas otras cosas, no existiría sin las mujeres.

Y yo quiero que exista, y que exista de otra manera. Filmar de otra manera, cómo no voy a tratar de hacerlo lejos de Hollywood, lejos de la *Nouvelle Vague*. Poco importa hoy que una película diga: "Esto va bien" o "Esto va mal", una película no tiene ningún poder, sólo el de mostrar cómo va la cosa. Y aún debemos trabajar para conquistar ese poder. [41]

* * *

En el cine actual son los espectadores los que crean las películas. En las películas de ahora no hay nada. Antes, estrellas como Keaton o Chaplin hacían un trabajo físico, un enorme trabajo de puesta en escena... Pero hoy, cuanto más famosos son, menos hacen. Por ejemplo, Steve McQueen. Sólo se le ve en los planos en los que parece pensar. Pero es el espectador el que lo hace pensar. Él no está pensando en nada en ese momento, o en su último fin de semana, o en qué sé yo... ¿En qué quieres que piense? Es el espectador el que se dice: "Está pensando". Es él quien enlaza la imagen de antes con la de después. Si antes ha visto una mujer desnuda y, justo después, aparece Steve McQueen con aire inspirado, entonces el espectador piensa: "Ah, piensa en la mujer desnuda, se la quiere tirar". Es el espectador el que hace la tarea. Paga y hace la tarea.

Numéro deux también te obliga a hacer la tarea, pero de ningún modo te obliga a hacer la tarea de la película. Está bien que la película te obligue a hacer la tarea —aclaremos a qué llamo la tarea, el ejercicio, el deporte, el pensar, el disfrutar. Si, a partir de la imagen, piensas en ti y en tu novio, me parece bien como tarea. Pero la película deja que pienses como quieras; a lo sumo te da esquemas de pensamiento —de hecho mucho más flexibles que los que yo daba antes—, pero a eso no lo llamo tarea. Es bastante normal como tarea. Pero no te ves obligado a pensar la película, a hacerla existir. No haces existir la película: está un poco más cerca de ti, pero sin estar contra ti, ni tú contra ella o contra los que la han hecho. Es una película para pensar la casa más bien en términos de fábrica, sólo eso. Es para que la gente pueda hablar, algo de lo cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto, ya sea del trabajo, salario, etc., porque la película los ha ayudado. [41]

* * *

Para mí, cineasta, confesar que balbuceamos, que somos medio ciegos, que sabemos leer pero no escribir, en nuestro ambiente cotidiano —es decir imágenes, sonidos, un salario—, es responder más honestamente a la famosa cuestión de la "comunicación". [41]

Saber comunicar es plantearse la cuestión de los medios. Por ejemplo, si mi amada está de vacaciones y quiero que me dé noticias de ella y de su hija, escribo una postal. Pero si no tengo en el bolsillo dinero con el que comprar el sello, todas mis grandes palabras de amor quedarán en papel mojado.

Hacer cine o televisión consiste, técnicamente, en enviar veinticinco postales por segundo a millones de personas, lo cual, temporal o espacialmente, sólo puede ser irreal. Nadie dispone de los medios para hacerlo, salvo aquéllos que son a la vez todo el mundo y nadie, es decir, en Francia, la ORTF, Thompson o Publicis.

Nuestro problema, pues, ya no es tanto tener ideas nuevas, o viejas, sino simplemente tenerlas, poder tenerlas y querer ese poder. [41]

* * *

Hemos tratado de hacer nuestro trabajo para mostraros... Es necesario mostrar cómo trabajamos. Escuchamos un sonido, vemos una imagen, con nuestros ojos y nuestros oídos, y después la pasamos a nuestro microscopio, que se llama teleobjetivo. Tratamos de trabajar un poco como los científicos, pero sin después hacer como los científicos que, cuando salen del trabajo, se ponen de repente a hablar de otra cosa. Heisenberg vio que las cosas eran así, después buscó las palabras y, en el lenguaje de la época, no existía más que la palabra "incertidumbre"; entonces dijo: "He encontrado el principio de incertidumbre", lo cual era una burrada colosal, porque eso se debería llamar más bien un principio de certeza, por ejemplo. De todas maneras, todo esto viene porque él había surgido de su sociedad, era un hombre de su tiempo, y hoy la gente vive en una época que ha sido condicionada por los descubrimientos llamados científicos y con un tipo de pensamiento..., un tipo de pensamiento que viene de una época anterior, del siglo XIX, cuando no del XVII o de Luis XVI. Es decir, que piensan en la luna, pero... tal y como Luis XVI pensaba en la cerrajería. [42]

* * *

Nuestro problema, tal y como lo planteamos, no digo que lo resolvamos pero, en un momento dado, es una gran novedad decir, efectivamente, para pensar la relación precio de la película/espectador, bien debo pensar que, si queremos ganar 300.000 francos al mes, 350.000 si fuera posible, 400.000... entonces, para eso, hacen falta 400 espectadores a 1.000 francos. Si me hiciera una foto, o te hiciera una foto, y se la mostrara a 400 personas, ¿pagarían 1.000 francos? Es algo teórico, pero partamos... Partamos de eso. Puesto que esa teoría se apoya en una realidad, puedo comprobarla al instante. ¿Acaso mi mujer estaría dispuesta a pagar 1.000 francos por ver una imagen mía? No... o al menos no todos los días. ¿Qué quiere decir eso? 400 mujeres... ¿400 mujeres dispuestas a pagar 1.000 francos? Alguien podría responder a esta pregunta. Y entonces, a partir de ahí, hacer algo que tenga esto en cuenta... Es otro género de utopía, efectivamente. Verneuil y esa gente dicen que hay que gustarle al público. Pero incluso Giscard dice algo parecido, que hay que gustarle al público. [42]

1977-1978

Dentro de poco tendré cincuenta años, y es el momento en que por lo general la gente escribe sus memorias, cuenta lo que ha hecho. Pero más que escribir esas memorias, contar de dónde vengo y qué camino he recorrido en mi oficio que es el cine, en vez de hacer eso, querría contar mis historias, un poco como si fueran cuentos sobre el cine. Y eso es lo que me propongo hacer. Habrá una decena de clases que darán una decena de cintas grabadas que, quizá más tarde, darán lugar a obras más elaboradas. [43]

Quiero rodar una historia del cine donde se muestre que, en un momento dado, lo visual estuvo a punto de hacerse con las cosas, un momento en que la pintura, la imagen, tenían más peso. En épocas en que la gente no sabía escribir, como en la Edad Media o bajo el reinado de Luis XIV, había una imagen de Luis XIV que todo el mundo conocía, no había más que esa, pero se conocía. Como la gente no sabía escribir, había otra relación con el texto y la escritura. Ahora bien, poco a poco, los medios de comunicación privilegiaron el texto y, si el cine fue tan popular en un momento dado, sobre todo el cine mudo, fue porque la gente veía y porque había un montaje, las asociaciones de ideas, y no era necesario decir "ya he visto", se comprendía al verlo. [44]

-

Querría volver a contar la historia del cine no sólo de una manera cronológica, sino, más bien, un poco... arqueológica o biológica. Tratar de mostrar cómo se han producido movimientos, igual que se podría contar la historia, en pintura, de cómo se creó la perspectiva, por ejemplo, o en qué fecha se inventó la pintura al óleo, etc. Pues tampoco en el cine las cosas han tenido lugar de cualquier manera. Las han hecho hombres y mujeres que viven en sociedad, en un momento dado, que se expresan y que comunican esta expresión, o que expresan su impresión de una forma determinada. Debe de haber capas geológicas, corrimientos de tierras culturales y, para hacer ese trabajo, se precisan efectivamente medios de visión y medios de análisis, no forzosamente muy importantes, pero sí adecuados. Ahora bien, no los hay y me he dado cuenta de que yo... en fin... tengo ahora cincuenta años, creo que he gastado mi vida, que me quedan unos treinta años y que voy... en fin... voy a vivir de los intereses de mi vida, por así decir; como un capital que tuviese cincuenta años y del que ahora voy a percibir los intereses. Y lo que me interesa es entonces, precisamente, ver lo que he hecho y, en particular, ya que he hecho algunas películas, aprovechar para tratar de volver a ver esas películas.

Me dije: bueno, en mi caso debe de ser más fácil; alguien que no hubiese hecho películas y que quisiese pasar revista a su vida, a su vida familiar, podría, tal vez, volver a ver fotos, si ha conservado algunas; pero no las tiene todas. Ahora bien, de su vida laboral, si ha trabajado en una cadena de montaje, o en la General Motors, o en una compañía de seguros, no le queda nada. Tal vez tenga algunas fotos de sus niños, pero no creo que tuviese muchas fotos de su trabajo y menos aún sonidos.

Yo tenía ciertos temas, como ese tema principal en el cine, lo que se llama —aunque la gente no sabe lo que es— el montaje. Este aspecto del montaje hay que ocultarlo, porque es algo bastante importante: consiste en poner en relación las cosas y hacer que la gente vea las cosas... una situación evidente... quiero decir que... un hombre que es un cornudo, mientras no ha visto al otro tipo con su mujer, es decir, mientras no tiene dos fotos, la del otro y la de su mujer, o la del otro y la suya, no ha visto nada. Siempre hace falta ver dos veces... eso es lo que yo llamo montaje, simplemente, una comparación. Ése es el poder extraordinario de la imagen y del sonido que la acompaña, o del sonido y de la imagen que lo acompaña. Ahora bien, en mi opinión, la geología y la geografía forman parte de eso, de la historia del cine, y permanecen invisibles. Se dice que no hay que mostrarlo. Y yo pienso, precisamente, que voy a dedicar el resto de mi vida, o de mi trabajo en el cine, a tratar de verlo, ante todo para mí; e incluso para ver dónde estoy yo mismo en mis propias películas. [45]

Antes de ver, de ponerse a ver Griffith y Eisenstein o Murnau, por poner los ejemplos más conocidos, es difícil reunir los medios materiales que existen, que son, por ejemplo, proyectar una película, ponerla más despacio, ver en un momento dado cómo Griffith (u otro) se ha aproximado a un actor y cómo ha utilizado, o incluso inventado, el primer plano de una forma más o menos metódica; cómo ha creado una figura de estilo y ha encontrado algo, del mismo modo que los escritores han inventado a veces una cierta gramática.

Pues bien, es necesario disponer de la película de Griffith, ocuparse de encontrar en la película de Griffith el momento en que se siente que algo sucede... y si se piensa, por ejemplo, que ha pasado algo más o menos semejante, pero de una manera diferente, en su continuador, su heredero, su primo o su complemento en Rusia —por ejemplo, si se le compara con Eisenstein—, hay que encontrar la película de Eisenstein, ocuparse de hallar ese momento, luego mostrar los dos momentos y, además, hacerlo delante de otra gente, no hacerlo a solas, para ver si en verdad hay algo. Y luego, en fin, si no hay nada, se busca en otro sitio. Exactamente como hacen los científicos en un laboratorio. Pero este laboratorio no existe. El único campo en el que hay investigación es en farmacia, un poco en medicina, o en algunas raras universidades, pero en tal caso vinculada siempre al sistema militar. Porque ahí hay, en efecto, un poco de investigación, se tienen los instrumentos. En el cine, no los hay.

De hecho, la historia del cine, si se quisiera hacer, sería como un territorio completamente desconocido, que está perdido no se sabe dónde; y debería ser la cosa más sencilla, ya que no se trata más que de imágenes, como un álbum de fotos... Este álbum fotográfico existe, pero no es posible contar con los medios para pasar sus hojas. El telecine, si hace falta, está en una sala, arriba, el proyector de análisis en otro sitio... [45]

—

Digamos que será una historia del cine... muy simple: durará unas cuatro horas que se verán en forma de videocasetes, que podrán venderse separadamente en forma de película, pero que están hechas principalmente para las cadenas de televisión o, sobre todo, para tratar de abordarlas a partir de lo que yo sé del cine. Me pregunto cómo se puede enseñar el cine, cómo puede hacerse tal cosa al margen de toda práctica real; es decir, al ser la explotación, en cualquier caso, la práctica real de la película, ¿cómo puede hacerse?; de modo que hacer cuatro videocasetes sobre el cine mudo, cuatro partes, y luego hacer cuatro sobre el cine sonoro, uno por cada una de las del cine mudo; la primera se llamaría *Silent America*, la segunda *Silent Russia*, ya que se harán primero en inglés, supongo, y luego en francés, porque es en Estados Unidos principalmente, también un poco en Canadá, pero sobre todo en Estados Unidos donde la educación... donde el mercado educativo es más amplio. Hay mil trescientas universidades en Estados Unidos y todas tienen dos o tres cursos de cine, sin hablar de las pequeñas escuelas; de modo que es inmenso. Servirá para proporcionar a los profesores algo visual que mostrar. Eso debería darles ideas y quizás luego, dado que está hecho con medios sencillos de vídeo —medios de vídeo que existen hoy—, puede que ellos mismos tengan incluso ideas de práctica cinematográfica usando una pequeña cámara Sony: que puedan a veces, para hablar de Eisenstein, atreverse a tratar de rodar un plano, de encontrar un ángulo de toma. La idea es simple: consiste en partir de los ejemplos más clásicos, América, Rusia, Alemania, que son los tres grandes países, y luego hacer otro videocasete para los demás, principalmente para Francia. Eso con el mudo y, luego, lo mismo con el sonoro: *América sonoro*, *Rusia sonoro*, *Alemania sonoro* y luego los demás, principalmente Francia, en el último videocasete. Hay ideas de partida, pero hay puntos que... sé bien lo que haré, por ejemplo, para el sonoro, pero no sé todavía muy bien sobre el mudo. Quiero partir del ejemplo de Griffith, en América; en Rusia, Eisenstein; en Alemania, el expresionista alemán Murnau, y Lang; luego, para los demás, no lo sé; la idea de base es que el cine, en el momento de su invención, ha desarrollado —en fin, ha impresionado, se ha podido ver— una forma de ver que era distinta, que se ha llamado montaje y que consiste en poner en relación una cosa con alguien de una manera diferente que la novela o la pintura en aquella época. Por eso tuvo tanto éxito, un éxito enorme, porque... no sé... abrió... abrió los ojos en cierto sentido; era como... en el cuadro había una relación única, en la novela una relación única; pero, cuando la gente veía una película, había algo que era por lo menos doble y, como alguien lo miraba, se hacía triple, es decir, que había algo... algo diferente que, técnicamente, se fue llamando poco a poco el montaje. Era algo que no filmaba las cosas, sino que filmaba las relaciones entre las cosas. Es decir, la gente veía relaciones; veían, para empezar, una relación con ellos mismos. En líneas generales, la tesis es que el cine mudo, todos los grandes cineastas —los que todavía son conocidos porque han llegado más lejos, o con más fuerza, o de la manera más desesperada— iban en busca del montaje; ésta es la tesis: estaban buscando algo que era específico del cine y que era el montaje. Y luego, cuando llegó el cine sonoro, la sociedad o la forma en que se reanudó, ya

que al principio se desarrolló un poco anárquicamente, hicieron que eso se perdiera. El montaje permitía ver cosas y ya no decirlas, ésa era la novedad. Se podía ver que el patrón robaba a los obreros, de modo que, efectivamente, no bastaba con decirlo. Llegar a mostrar que los patronos robaban a los obreros sin decirlo lo hacía evidente... hacía evidente que el patrón era una mala persona o qué sé yo. Pero al verlo, como se dice, está claro, y se confirma todavía hoy en los procesos: cuando se te quiere condenar con pruebas, no basta con decir, es preciso haberlo visto. Entonces el cine hacía naturales estas condiciones extremas; o existía el riesgo de que las hiciese naturales, y eso hubiera cambiado todo. En efecto, mi opinión es que, si el cine cambia, todo cambia, y es precisamente el lugar donde es más fácil cambiar. Por eso es el único que no cambia, es el único sitio en el que se puede cambiar algo aunque, si se cambia allí, todo se encadena, porque se cambia nuestra manera de ver; y hasta a los niños, al principio, se les enseña más a decir que a ver. [45]

* * *

Recuerdo que ver un plano rodado me impresionaba. Por eso me gusta mucho el vídeo, porque se ve antes, desde el principio, en lugar de verse sobre el papel. Se deberían escribir los guiones con un poco de vídeo doméstico, porque al ver un plano hecho se sabe mejor cómo se hará o cómo no se hará.

Siempre he pensado que el cine representa en la actualidad lo que era un poco la música antaño: representa por adelantado, imprime por adelantado los grandes movimientos que van a producirse. Y, en ese sentido, muestra las enfermedades anticipadamente. Es un signo exterior que muestra las cosas. Es un poco anormal. Es algo que sucede, como una irrupción. [45]

-

Lo ideal sería trabajar como Pagnol o Chaplin, es decir, tener un estudio propio; por eso tenían mucho éxito —aparte de su talento— las películas de Chaplin, porque hacía una película cada seis o siete años y tenía tiempo para hacerla, el tiempo que es más o menos normal para una película. Así hay tiempo para volver a empezar; tiempo para hacer una gran escena, si uno va a hacer una gran escena; tiempo para equivocarse, para buscar y para encontrar, y con mucha gente, no forzosamente con poca. Yo siempre he estado un poco obligado —para seguir sobreviviendo— a aceptar, a trabajar solo en un rincón de garaje, de taller; de este modo, uno hace películas con menos cosas.

A mí me gusta mucho trabajar con tranquilidad, encuentro que se trabaja bien con tranquilidad y que en la calle no se trabaja... Me gusta bastante poco trabajar en la calle, siempre me aterra que las cosas salgan mal, que los coches arranquen con el semáforo en rojo. En cambio, me encantaría tener un estudio o incluso una ciudad entera. Eso es lo que hicieron los rusos con ciertas películas de Eisenstein, como cuando, para *Octubre*, se utilizó todo un barrio de Leningrado para rodar unos planos. Entonces, de acuerdo, se tiene tranquilidad, se tiene tiempo. A veces, prefiero el estudio, y hasta prefiero tarjetas postales porque al menos se tiene tiempo para pensar. Y es una lástima, pero en la calle no se puede. [45]

-

Una película debe contar la vida pero, al mismo tiempo, debe contarla con tal concentración que hay que evitar, por encima de todo, que tenga alguna relación con la vida de la gente. Porque la vida de la gente está hecha de huecos, de agujeros, de sacudidas, de cosas que van muy deprisa o muy lentamente. Y es preciso que todo avance con regularidad durante una hora y media, con una cierta forma porque, si no, no lo soportarían.

He empezado a tomar tan sólo fragmentos; lo que he hecho después, y luego, finalmente... yo no hago más que fragmentos, e incluso me siento a veces más a gusto haciendo televisión, donde se aceptan los fragmentos. Le dicen a uno: un pedazo el lunes, un pedazo el martes, un pedazo el miércoles... Se hacen siete, y eso es una serie. En fin, más vale tratar de hacer eso. Así, se puede encontrar una historia, es decir, se tiene tiempo para ello; pero en una hora y media o en dos horas... Y me pregunto, ¿por qué una hora y media? ¿Por qué dos horas? No se sabe. Así que se trataba de fragmentos y, además, eso permitía volver a hacer... —creo que era un deseo inconsciente—... hacer un poco de pintura o música, en la que hay ritmos, variaciones, fragmentos... por lo demás, en música se dice "un fragmento musical".

Y entonces uno se siente un poco liberado de la historia y, no obstante, se busca una historia, se busca un hilo, un tema, o varios temas, o algo...

He hecho películas un poco como dos o tres músicos de jazz: se elige un tema, se toca y luego se organiza.

Los aficionados... hacen la fortuna de la Kodak; ruedan muchos planos, pero siempre ruedan un solo plano: ruedan un plano durante las vacaciones, un plano en Navidades, tal vez un plano cuando nace un niño... pero nunca ruedan otro plano detrás de ese plano. Así que, después de rodar un plano, ¿qué necesidad tienen de más? Puede que se trate de algo que en ellos es quizás natural, pero que no es natural para mí, entre los profesionales del cine. De manera que mi enemigo es el profesional del cine que, de hecho, rueda aún menos que el aficionado. Por lo menos, puedo preguntarle al aficionado si ha visto alguna de mis películas que le haya parecido interesante; puedo preguntarle: “Pero, al hacer ese plano, ¿por qué no haces otro?”. En su caso, puedo al menos tener una conversación sobre el cine verdaderamente auténtica. Y él se dará cuenta de que, en efecto, tener que hacer otro plano equivale a querer empezar a contar una historia. Y eso, a él, no le hace falta; no es eso lo que se le pide... no todo el mundo tiene que hacer películas. Pero, a los que tienen que hacerlas, sí que se les podría pedir que hiciesen eso.

Con los cineastas profesionales —que no sólo ponen un plano detrás de otro, sino que ponen ochocientos, unos detrás de otros—, puedes apostar perfectamente (y es lo que sucede hoy en día) a que esos ochocientos planos son todos el mismo: un plano multiplicado por ochocientos. Se escoge entonces a los actores para mostrar que... o se cambian los títulos de las películas tan sólo porque, si se conservase el mismo título, la gente dejaría de ir. De este modo, como están enormemente embrutecidos por el trabajo que han hecho —en la universidad o en la

fábrica—, no se dan cuenta de que se trata de la misma película. De vez en cuando, cuando está en ruso, en japonés... tienen la impresión de que es un poco otra película... pero apenas. Creo que esto es lo que pasa.

Mi película duraba más de 2 horas 15 minutos. Tomamos cada plano y cortamos sistemáticamente lo que podía cortarse, manteniendo el ritmo de la escena. Por ejemplo, había una secuencia de Belmondo y Seberg en el coche y un plano de él y luego otro de ella, en una secuencia de pregunta y respuesta. Ahí, en lugar de cortar un poco cada plano, jugamos doble o nada cortando enteramente el uno o el otro. [45]

—

En cuanto a mí, mi única intención no es decir una cosa, mi único propósito consiste en poder hacer que se piense algo.

Mis enemigos son aquéllos que no utilizan imágenes, o que las utilizan más para ocultar que para revelar; eso es lo que hace la mayor parte del cine: tratar de ocultar lo que siente la gente; y por eso a la gente le gustan las imágenes, porque le enseñan cosas ocultas y, al mismo tiempo, se las esconden.

Necesito hacer una película para mí, para decir quién soy yo y para tener derecho a preguntarle a otro quién es. A veces, me parece que la imagen es algo verdaderamente maravilloso porque permite decirlo todo. Decir los defectos que tiene uno y, en ocasiones, no sentirse violento porque están fuera de uno; y también criticar los defectos de uno que, por el hecho mismo de que se ha mostrado algo propio fuera de uno, aparte, no lo sentirá demasiado intensamente cuando se le critique. [45]

* * *

Anna Karina, que en realidad era una actriz nórdica, tenía mucho en común con los actores del período mudo. Actuaba con todo el cuerpo y de ningún modo de manera psicológica. [49]

A mí me preocupaban sobre todo mis problemas con las mujeres, o con una mujer, o con dos mujeres, o con tres mujeres... o mis problemas al ir a ver a prostitutas o... y a veces la vergüenza que podía sentir, en vista de mi pasado o de mi moralismo o de cosas así... encontraba cómodo el cine porque era posible, si se quiere decir así, exponerlo sin sentirse violento y porque eso debe poder hacerse bien.

Creo que todos los directores... en fin, todo el mundo... la historia de Sternberg y Marlene Dietrich, la historia de las *vedettes*... porque, en tanto que futuros directores, teníamos nuestras *vedettes* y nuestras estrellas; y nuestras estrellas, en tanto que cinéfilos, eran los directores: yo admiraba a otros directores como a una especie de semidioses que sustituían quizá a los padres que no había sabido admirar... en fin... un montón de cosas así. Así que tener relaciones con la actriz, de la que al mismo tiempo era el cliente, y ella la prostituta... En efecto, el oficio de actriz o de actor es un asunto que habría que estudiar; pero, de hecho, yo siempre he tenido un problema... no he podido... Cuando me separé de Anna Karina... ella, debido a mis numerosos defectos, pero yo, yo sé muy bien por qué: porque no podía hablar de películas con ella; y no veo cómo eso hubiera sido posible.

Anna Karina y yo estábamos enamorados el uno del otro, con los defectos que pudiéramos tener pero, sobre todo, lo que se puede decir es que el cine nos ha separado completamente. [45]

* * *

Lo que se ha llamado documental no existía en la literatura ni en la pintura. En la pintura, se dice que Brueghel hizo algunas obras documentales cuando pintaba a la gente sencilla y que Velázquez, en cambio, es un artista de ficción, puesto que pinta reyes y princesas; en música no se hacían distinciones de ese tipo, no hay diferencias, no se dice que "el rock es documental" y que, en cambio, Johann Sebastian Bach es ficción. No se dicen esas cosas. En el cine, no sé cómo ha sucedido... se tiene la impresión de que se sabe lo que significan documental y ficción; de hecho, yo creo que estos dos momentos son diferentes y veo un poco en qué, pero no es tan sencillo, ¿en qué momento el gesto de un obrero es ficción, o el gesto de una mamá con su niño, o el gesto de una enamorada con su enamorado? ¿En qué momento? [45]

* * *

Durante mucho tiempo, mi primera reacción consistía en partir de la verdad en que estaba y decir: "Se habla del público sin parar, pero yo no lo conozco, no lo veo nunca, no sé quién es". Y lo que me ha hecho pensar en el público son los grandes fracasos,

fracasos tan estrepitosos como, por ejemplo, el de *Les Carabiniers* que, en quince días, no tuvo más que dieciocho espectadores. Entonces, cuando hay dieciocho espectadores... Dieciocho, sé contar, me pregunté: "Pero ¿quién diablos eran? Eso es lo que quisiera saber. Me gustaría ver a esas dieciocho personas, que me enseñasen su foto...". Ésa fue la primera vez que pensé de verdad en el público. Podía pensar en ese público. No creo que Spielberg pueda pensar en su público. ¿Cómo se puede pensar en doce millones de espectadores? Su productor puede pensar en doce millones de dólares, pero pensar en doce millones de espectadores... ¡es absolutamente imposible!

Lo que me ha ayudado un poco es que, aparte de mi primera película, que fue un gran éxito, inmediatamente después tuve enormes fracasos. Creo que... hoy por hoy, me alegro, de igual manera que me alegro de un accidente de coche que tuve en el 71 y que me costó dos años de hospital. Me alegro de haber salido, pero lo que quiero decir es... que no estoy descontento de haber estado dos años en el hospital, que fue mi guerra... una especie de guerra particular, también mi prisión particular. Un militante dice que ha estado en la cárcel, yo también he estado... Eso es lo que quiero decir.

Afortunadamente... fui rechazado en el IDHEC [*Institut des Hautes Études Cinématographiques*]; ése fue otro acontecimiento feliz de mi vida. Los dos acontecimientos felices en el cine han sido ése y que he tenido varios fracasos desde mi segunda película hasta ahora. [45]

Muy pronto me di cuenta de que, en una película, lo importante era controlar el dinero; el dinero, es decir, el tiempo; es decir: tener el dinero, poder gastar el dinero al ritmo y al gusto de uno. Siempre me acuerdo de que, cuando le pedía dinero, mi padre me decía: "Dime lo que quieres y yo te lo compraré"... Eso no servía para nada. Lo que yo quería era dinero y poder gastarlo como quería. Y ése ha sido mi principal esfuerzo en el cine: primero, hacer admitir que, incluso si no era yo el que firmaba los cheques, en definitiva era lo mismo. Yo decía "se hace esto", "se hace aquello", "se cambia de opinión", "no se cambia de opinión"... Ése es el verdadero poder que muy poca gente tiene, creo... excepto gente muy pobre; entonces se les deja controlar el dinero porque, como tienen tan poco, no es peligroso. Pero, a partir del momento en que hay mucho, el verdadero poder no está en las cantidades, sino en el tiempo en que se gastan.

Hacer cine es fácil, no cuesta mucho; hacer películas caras cuesta mucho, pero hacer películas baratas cuesta poco. Y, para expresarse y decir algo, una imagen o un sonido son más fuertes, tienen más fuerza que el texto que permite no hacer imágenes; es decir, por ejemplo: "¿No cree usted que tendría que haber filmado a esa mujer de otra manera?", bueno, es claramente más fácil, y por eso en la escuela se enseña a hablar lo antes posible, desde el jardín de infancia, mientras que lo primero que habría que hacer actualmente sería repartir entre los niños pequeños unas "polaroid" y, sobre todo, no decirles nada; y si no hacen nada bueno, pues no hacen nada; antes de pedir un pedazo de pan, deberían aprender a filmar uno, y no a decir "tengo hambre"; acabarían por comprender, ¿me explico? Entonces, según creo, algo cambiaría.

Yo creo en las posibilidades de cambio. Son lo más precioso que hay, y la imagen es aún más preciosa porque puede inmovilizar los momentos de cambio, ya sea bajo la forma de cine o bien de fotos, y así se puede verificar y comparar con otras si las posibilidades de cambio que hay son interesantes, útiles o agradables, según los casos. Y si hay discusiones, que sea posible ponerse de acuerdo, y la imagen está ahí precisamente para acordarse de las posibilidades de cambio; porque se graba, y a veces lo que se graba en nuestro interior, en la memoria, y dada la forma en que funciona nuestra memoria, dada la forma en que se está reunido en sociedad... a veces resulta excesivamente difícil explicarse, y por eso la gente pierde el tiempo. [45]

* * *

Me había encontrado con un libro de Élie Faure que ya conocía, que hablaba de Velázquez y que decía que, al final de su carrera —que era para mí el comienzo de la mía, pero yo no lo sabía—, que al final de su carrera, Velázquez pintaba las cosas que hay entre las cosas, y me doy cuenta de que... poco a poco... el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, sino lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego, en la pantalla, está entre las cosas. [45]

* * *

Veo América, son personas que no sólo cuentan historias, sino que deben contarse tantos libros, tantas historias unos a otros, de una manera muy diferente que la de los otros pueblos, que luego... no sé: hace unos cien años que cautivan al mundo; cautivan al mundo como un narrador completamente real; no sólo cuentan una historia, sino que hacen que la gente la viva. Está muy claro, no habría razón alguna para que Alemania se pusiera a los pies de América: el marco alemán es más sólido que el dólar, la industria alemana es más innovadora que la industria americana; y lo mismo con los japoneses. Sin embargo, eso es lo que pasa: el yen y el marco se ponen a los pies del dólar, sostienen el dólar cuando en realidad podrían hacer algo totalmente diferente, tal como sucedió hace ciento cincuenta años. Habría que hacer una historia de América como una historia de un imperio de la historia, si puede decirse así. Encuentro que es muy revelador: por ejemplo, en California, que es el territorio más inventivo desde el punto de vista de la técnica y del cine, puesto que es allí donde se hace, uno tiene la sensación de estar en una especie de imperio que... inventa todo y que tiene millares de historias que son muy diferentes... en fin, la más mínima novelita policíaca me da siempre ganas de hacer una película, salvo que luego eso no me interesa realmente y, además, no vivo ahí, pero me gustaría encontrar otra historia o no depender únicamente de aquella historia. Todavía no lo he logrado, después de veinte años de cine, diez años que se han acabado aproximadamente con *Pierrot le fou* y que han vuelto a empezar después con *Masculin féminin*... es precisamente una pequeña película en blanco y negro, que ya hace referencia a la televisión, de forma totalmente inconsciente. Así que hoy, después de dos períodos de diez años de cine, tengo ganas de empezar a contar una historia: pero, ¿cómo y con quién? Es bastante difícil decirlo. [49]

* * *

A lo mejor hay pintores que hacen un dibujo y luego, cuando ya han hecho un dibujo, lo colorean y luego, en ese momento, van a comprarse todo lo que hace falta para hacer con pintura al óleo exactamente lo que han hecho. Luego, a lo mejor hay otros que lo hacen de otra manera: se pasean, empiezan a dibujar, vuelven y luego ya ni siquiera necesitan volver al paisaje que han visto, o volver a ver a la gente que han visto. Hay un trabajo difícil en el cine del que me he liberado un poco; uno va sintiendo menos angustia a fuerza de... quizá al envejecer un poco; es el temor a no ser capaz de hacer una película lo que impide hacerla, creo yo, al 75 por ciento de las personas a las que les gustaría mucho hacer una película y tienen miedo. Además, se saca a relucir su temor, haciéndolo todavía mucho mayor, diciendo que eso cuesta mucho dinero. Así pues, se sienten incapaces o, si son un poco honrados cuando son capaces, si no son unos megalómanos, sienten una responsabilidad demasiado grande. Hay que saber aguantar una hora y media, de una hora y media a dos horas, que es una especie de duración imbécil; y yo creo que la historia del cine debería conseguir contar cómo, de pronto, ya que las películas empezaron con dos o tres minutos, cómo en un momento dado, poco a poco, se ha llegado a una cierta duración *"standard"*. [45]

* * *

Soy una persona, hago un cine fuera de lugar; en efecto, me intereso más bien por los marginados y me siento más cerca de las personas desplazadas, ya sea de árabes desplazados por los judíos o, al contrario, de judíos desplazados por los alemanes, de enfermos desplazados por los médicos, de locos desplazados... en fin, cosas así, es decir, que hago un cine desplazado; y, a causa de eso, a menudo no está en su lugar ahí donde se ve. La televisión, a veces, me ha vuelto a dar... por el hecho de que se ve en todo el mundo, me ha devuelto la sensación de que podía existir normalmente...

Un socialismo consistiría en que las personas llegasen a entenderse a partir de lo que han visto. Debe haber momentos de socialismo en el amor, el momento en que los trabajos del cuerpo o de los dos cuerpos entre sí no necesitan las palabras, o necesitan la palabra en relación con los movimientos que se realizan en ciertos instantes... pero son cosas difíciles de hacer. Necesito hacer eso en una película porque no me siento capaz de vivirlo. Vivirlo resulta enseguida tan violento... [45]

* * *

L'Âge d'Or me parece interesante porque es un cambio... Quiero decir que es una película que trata de las formas. Creo que lo que resulta más difícil de cambiar no es el fondo, sino la forma. En fin... para retomar la oposición clásica, o para entenderse respecto a las palabras, la forma es lo más difícil de cambiar que hay: cambiar un hombre, cambiar la forma, eso lleva milenios. En ciertos momentos, me parece que lo interesante es que *La edad de oro* puede clasificarse como película política porque se dirige, efectivamente, a cambios de detalle, a cambios de las formas que se ve que son las más poderosas, que son simplemente las relaciones sociales o la buena conducta, la manera de comportarse; se ve claramente que el protocolo o la forma de vestirse son cosas enormemente poderosas, y que si te vistes mal no te reciben en ciertos sitios: las formas, la manera en que se puede recibir a un jefe de gobierno en un aeropuerto, o la manera de bautizar a un recién nacido, o la forma de casarse, que es aún, creo yo, bastante poderosa; la gente se atiene absolutamente a un cierto número de formas. Y los verdaderos cambios se producen cuando cambian las formas, y los verdaderos no-cambios cuando hay palabras que cambian, cuando se dice "socialista" en lugar de "capitalista". ¿Qué es lo que ha cambiado de verdad? Eso es lo interesante. [45]

◆

La Chinoise es una película curiosa. En su momento, se consideró ridícula: la política no es eso, no son esos personajes, esos estudiantes; esos estudiantes son burgueses, a qué vienen esas frases, es ridículo... y cosas de ese tipo. Para mí, yo estaba haciendo... digamos más bien etnología, un documental: estudiaba un cierto tipo de personas que no conocía muy bien. Pequeños grupos que había en París y que se llamaban marxistas-leninistas. Yo no sabía muy bien de qué se trataba, pero me sentía un tanto... digamos atraído por ellos, más que por los sindicalistas del Partido Comunista o gente así que, por lo demás... no me habrían dejado filmarles. Mientras que estos otros eran un poco como los primeros cristianos... me intrigaban. Así conocí a Jean-Pierre Gorin y me informó un poco de todo eso, confidencialmente —fue mi primer encuentro con él—, porque formaba parte de ese círculo. Habían publicado lo que llamaban

Les Cahiers d'études marxistes-léninistes y se reunían como una sociedad académica. Y él, por lo demás, se ganó un rapapolvo porque se relacionaba conmigo y, para los demás, no era posible tratar con un cineasta burgués, vagamente pseudo-anarquista o pseudo-no-sé-qué.

Y puse mucha atención en escoger lo único que conocía, de donde yo procedía, es decir, hijos o hijas de buena familia que jugaban al marxismo-leninismo durante las vacaciones, como los niños juegan a hacer una cabaña de indios; ellos jugaban al marxismo-leninismo, a los chinos, si se quiere; fue la llegada de los pequeños libros rojos... Pero hoy, cuando se ve en qué se han convertido todos aquellos militantes puros y duros de la época... Sin duda, esta película es un auténtico documental, y nunca lo han aceptado... En efecto, se trata de una chica que se encierra en el enorme piso de sus padres y que juega durante dos meses al marxismo-leninismo, como otros han jugado en la calle, o de otro modo. Había a la vez cosas verdaderas y cosas falsas.

Así que esta película, en mi opinión, tiene un tono bastante verdadero. Como por casualidad, además, los acontecimientos de Nanterre sucedieron un año después; así que algo había de verdad, pero yo lo filmé antes de que tomase realmente forma. En ese sentido me interesa... en fin, el cine puede servir para eso, para ver el nacimiento de las formas, su embriología... Ya os digo que, para mí, es un documental, ya que en aquel tiempo estaba enamorado de Anne Wiazemsky. Anne Wiazemsky trabajaba en Nanterre y yo iba entonces a estudiar a Nanterre; así que le preguntaba si tenía amigos; yo tenía vagas ideas de izquierda, derecha o qué sé yo, que me habían metido en la cabeza o que yo mismo me había metido... Pero era ir a un lugar que conocía o que, al menos, tenía ganas de conocer. Y entonces se trataba de hacerlo a partir de la gente que conocía. Si Anne Wiazemsky no hubiese sido estudiante en Nanterre en aquel momento, y si Francis Jeanson no hubiese sido uno de sus profes de filosofía, no hubiera habido película.

En ese sentido, se trata de lo que se ha venido a llamar "la tradición del documental": se va a rodar al lugar de los hechos y se le pide a la gente que repita sus propios gestos; pero yo les pido además que inventen una historia, es decir, que hagan teatro ellos mismos y un teatro que tenga algo que ver con el teatro que hacen en la vida. Después de todo, ¿por qué iba ella a la facultad? Nadie le obligaba a ir a estudiar; tenía veinte años, tenía dinero... ¿acaso tenía necesidad de seguir yendo a la facultad? Así que entonces se le podía preguntar: "¿Estás dispuesta a imaginar otra escuela, y luego a interpretar escenas de teatro con nosotros?". Luego filmaremos eso, se lo enseñaremos a la gente y, entonces, si les interesa... bueno, pues discutirán un poco, o no discutirán, o le escupirán a uno en la cara, como han hecho algunos, y otros dirán luego: "¡Ah, premonitorio!"... pero lo dirán dos años más tarde. [45]

* * *

No se trata de la destrucción del cine, sino de la destrucción de las formas. Ante todo, desde el comienzo, la destrucción de las formas que me han enseñado, de modo que enseguida he tratado de destruir simplemente... Cuando se dice: "Lávate las manos antes...". Bueno, pues en el cine, me he propuesto intencionadamente no lavarme las manos... Y luego, también... bueno, eso requiere saber lo que es una mano y lo que es el jabón...; de modo que destruí las buenas formas que había adquirido, de las que creí haberme liberado, y montones de cosas así... Porque, en cierto momento, Mayo del 68 me hizo ver eso; porque hubo mucha gente que se vio a sí misma con más claridad, como sucede siempre que se produce un acontecimiento social importante, durante el cual, además, todo se detiene y se tiene tiempo para ver las cosas. Recuerdo el Mayo del 68 en París como un momento en el que se oía el ruido de los peatones por la calle, simplemente porque no quedaba gasolina, así que se oía a la gente que andaba por la calle, lo que producía un efecto realmente extraordinario.

De modo que, efectivamente, como decía Gorin por aquel entonces, hay que volver a cero, pero ver que el cero se ha movido y que tampoco es ya un cero. Y luego... bueno, no sé... conocerse mejor a uno mismo.

Por eso es interesante el cine, porque muestra las cosas ampliadas; hasta las primeras figuras —esto es lo que diremos— son interesantes, se las ve más de cerca. Por eso una cámara es para mí un telescopio que permite ver algo lejano y un microscopio que permite ver lo pequeño ampliado, y eso permite ver las cosas un poco más de cerca. Eso responde un poco a la expresión "Vaya, habría que ver eso un poco más de cerca para ver de qué se trata". [45]

* * *

A veces me sirvo con excesiva facilidad de las palabras o del lenguaje; en cierta época, no lo conseguía, porque me he pasado quince, veinte años de cine intentando —y dándome cuenta de que era eso lo que intentaba— deshacerme de la literatura y de la frase hablada, o del sentido —tal y como se emplea habitualmente—, para expresarlo todo. Alguien que piensa: decirlo... mostrarlo y luego poner una voz y decir: "Pienso eso". En otro momento [de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*], la taza de café, que me parece bastante logrado, aunque el texto es un poco demasiado literario... Pero, al mismo tiempo, es muy cinematográfico, porque recuerdo cómo se rodó: tenía la vaga idea... todo el mundo ha visto eso al revolver un café. A veces, se deja el café y se mira cómo giran sus formas, son como galaxias, y uno se imagina un montón de cosas. Y luego me dije: "Voy a poner ahí un texto que lo haga explícito". Pero, al mismo tiempo, si se quiere, cogí un texto... mío, que escribí yo, o no sé si cogí un texto de alguien (ahora ya no me acuerdo cómo fue, da lo mismo); el caso es que la imagen no me ayudó realmente, el texto no surgió verdaderamente de la imagen, y es demasiado pronto, nadie sabría hacerlo. Así que he tardado veinte años de cine en adquirir una vaga idea de lo que es el cine sonoro, en reencontrar el cine mudo...

Lo que me gustaba del documental que desemboca en la ficción, en esa taza de café... Recuerdo cómo se filmó: nos pusimos ante la taza de café, yo lo revolví y entonces Coutard decía "No veo nada, no veo nada, no pasa nada"; se movía, en total duraba diez minutos, y finalmente, en un momento dado, ya no había nada... y luego, en ese momento que me gusta mucho, a partir de una taza de café, vimos deshacerse el mundo y luego, de golpe, el mundo se recreó, de pronto inmóvil... Pasaban cosas, por eso todo es interesante; es posible hacer una película con nada, porque en nada se puede mostrar todo.

Hay dos maneras de hacer cine, se ve muy claro. Hay una manera que es la mía: yo necesito hacer una película más que hacer música, porque canto mal... me encantaría cantar bien. Pero necesito acercarme a los demás, para que los demás puedan verme... Esto es lo que he descubierto. Si me preguntan "¿quién eres tú?", puedo enseñárselo, y el hecho de enseñárselo permite que el trato directo sea menos fuerte, que no se esté forzado enseguida a criticarse o a tener miedo, o a ser tímido o... algo así. Así que necesito filmar, mientras que las tres cuartas partes de las otras personas que hacen cine necesitan vivir la vida social de la película, tanto si se trata de una película militante como si se trata de una de Hollywood. Necesitan vivir Hollywood, necesitan vivir la vida de la película, necesitan vivir la vida de esos tres meses. Hacer una película es algo extraordinario: se pasan tres meses con otras personas, está el atractivo de la novedad, no se trabaja, te pagan; no es uno el que ha inventado la historia, no es uno el que la interpreta; si uno hace la fotografía, no ha de poner dinero; si uno aporta el dinero, no tiene que ponerse en cueros delante de la cámara... Además, si se es el espectador, no se está obligado a producir la película; si produces la película, no te ves forzado a ser el espectador... Y eso dura tres meses, cuatro meses. [45]

La imagen es lo más fácil de cambiar. Si no te gusta, la rompes y haces otra. Hoy día, con los medios técnicos que hay, eso se puede hacer todavía más fácilmente; se puede hasta... con una buena fotocopiadora, ya no hace falta ni una máquina Offset. Nosotros nos hemos comprado una muy buena fotocopiadora, que nos ha costado tanto como una cámara, y que cuidamos igual que una cámara, ¿por qué? Porque a veces nos permite imprimir fotos, que quedan menos bien que en fotografía, pero la fotocopia es lo bastante buena como para que exista la sensación de la fotografía. Eso nos ahorra una Offset o trabajos de imprenta, y a veces nos permite enviar imágenes a la gente.

Siempre me ha asombrado... en fin, siempre me ha intrigado precisamente el hecho de que los músicos no necesiten imágenes, mientras que las personas que hacen imágenes necesitan música. Siempre he querido, cuando hay una escena de guerra... da lo mismo que sea una película americana o una psicológica, una escena de amor... y que de pronto se oye música, siempre he querido que se pudiese hacer una panorámica o un *travelling* y que se pudiera ver al mismo tiempo la orquesta. Y luego volver a la escena, es decir, que la música pudiese tomar el relevo en el momento en que ya no hace falta ver la imagen, y que pudiese así expresar otra cosa.

En cierto modo, una melodía es una cierta manera de contar una historia.

Querría hacer alguna vez una película sobre mí mismo que se llamaría *Mis películas* y que consistiría simplemente en contar las películas que no he hecho y las que no haré jamás. Era una idea que tenía...

Las mejores películas que he hecho son precisamente las que no he hecho... [45]

*

Ése es mi capital, que está compuesto por otras cosas y que es excesivo porque soy demasiado pequeño para contenerlo dentro de mí, y a veces eso me vuelve loco, dañino, desagradable, o un poco estúpido simplemente... porque uno no mide más que un metro ochenta, treinta o cuarenta centímetros de grosor, y se tienen ideas que pueden llegar hasta veinte o treinta metros, y uno no puede contener el mundo entero, ni siquiera con la imaginación. Preferiría a otras personas; por eso prefiero hablar... bien con personas que están siempre en los extremos... o sea, en el cine, que tienen muy poco éxito, muchos problemas. [45]

*

Me pongo fácilmente a pensar en voz alta y me gusta hacerlo: es mi oportunidad de hacer cine independiente... Necesariamente, uno se encuentra bastante solo, debe amar algo en esta soledad, pero quizá no hasta ese punto. Así que pensaba que me interesaría... soy un poco curioso, efectivamente, me gusta saber qué es... en fin, me sorprende ver que hay gente que quiere conservar especialmente películas. Los libros, todavía puedo entenderlo, puesto que conservan la realidad bajo un cierto código. Quizá haya gente a quien le interesa convertirse en conservador de un cierto tipo... antes que ponerse a conservar animales disecados u objetos de arte, mejor conservar un cierto tipo de código: son los bibliotecarios. Pero, como se supone que la película ya conserva determinados momentos de la vida, el hecho de querer conservar una segunda vez esta conservación... y que después se organicen congresos... En vídeo, eso correspondería a lo que se llama "tercera generación". [46]

*

Veo que, en general, los conservadores son gente —y no lo digo peyorativamente— bastante mayor: no es un trabajo que se empieza de joven. Además, en el cine, todavía hoy, a veces me consideran como un joven cineasta, aunque tengo cincuenta años. Con treinta años, nos consideraban jóvenes cineastas, lo cual siempre me resultó extraño, puesto que la juventud es hacia los 10/15 años y es raro poder hacer una película independiente con 10/15 años. En general, es en torno a los 30 años cuando puede hacerse, así que llaman "cine joven" a gente que tiene lo que se llama "la edad de razón". [46]

Después de veinte años de cine, hacia el 67/68, y con motivo de los movimientos sociales que se produjeron donde vivía, me di cuenta de que ya no sabía muy bien hacer películas... Incluso tal y como lo creía, no sabía. Me hacía demasiadas preguntas: "Pero, ¿qué hay que poner tras ese plano? Y a fin de cuentas, ¿por qué es necesario que vaya un plano después de otro? ¿Por qué tiene que ser así?". En último término, me planteaba preguntas bastante naturales, pero no había ninguna respuesta natural. Y me ha llevado diez o quince años, no sé, tratar de revivir... Uno vuelve a su patria pronto o tarde: yo he querido volver a mi patria, al cine, dado que necesito las imágenes para vivir y para mostrárselas a otros, quizá lo necesito más que nadie. Y de una

manera muy exagerada, porque estaba en un momento dado de la historia del cine y, poco a poco, me he ido interesando por la historia del cine. Pero me intereso en tanto que cineasta, no como en los textos que había leído de Bardèche o Brasillach, Mitry o Sadoul (es decir: Griffith nació en tal año, inventó tal o cual cosa, cuatro años después Eisenstein hizo tal cosa), sino preguntándome cómo se habían creado las formas que utilizaba y cómo este conocimiento podría ayudarme. Y hace tres o cuatro años tuve una idea para un proyecto: empezar a hacer lo que llamaría una "historia visual", contemplada bajo algunos aspectos en general invisibles, sería una historia visual del cine y de la televisión. Al mismo tiempo, traté de hacerme con un equipo propio, como un pintor que tratara de tener sus propios pinceles, sus propios tubos de colores y, durante los cursos de Montreal, me di cuenta de que era casi imposible. [46]

*

En mi opinión, ya casi no se ven las películas porque, para mí, ver películas significa tener la posibilidad de compararlas. Pero comparar dos cosas, no comparar una imagen con el recuerdo que se tiene de ella; comparar dos imágenes y, en el momento en que se ven, indicar ciertas relaciones. Ahora bien, para que esto sea posible, hace falta tener una infraestructura técnica (que actualmente existe) que lo posibilite. Efectivamente, antes, se podía decir: "Bien, habría que proyectar". Si se dice "Eisenstein retoma en tal película el montaje paralelo que teóricamente inauguró Griffith", habría entonces que proyectar a Griffith y a Eisenstein a la vez, uno al lado de otro. Entonces sí que se podría ver, como cuando la justicia ve de golpe que algo es verdadero y algo es falso. Y así se podría debatir. No obstante, es evidente que poner dos salas de cine una junto a otra es un poco difícil. Pero ahora existe el vídeo. Las películas pueden ponerse en vídeo y compararse. Se podría pensar que ésta debería ser la primera tarea de las cinematecas y de las escuelas de cine. Desgraciadamente, parece que sea la última cosa por hacer y por ello, precisamente, la única historia que podría escribirse, la del cine, no se escribe. Porque el cine es en sí mismo un medio de escribir la historia y no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine. El cine escribe su propia historia al hacerse. Incluso podría dar indicaciones sobre "cómo debe hacerse la historia, la historia de los hombres, de las mujeres, de los niños, de las culturas, de las clases sociales", porque el cine es en sí mismo su propia materia histórica y daría buenas indicaciones. La *Cinémathèque* es el único lugar donde algo así podría llevarse a cabo y pienso que, si ya no pasa, no es algo inocente dentro del movimiento de la sociedad en que, prácticamente, está medio prohibido. Teóricamente se dice: "¡Sí, qué buena idea!", pero en la práctica no es posible. [46]

Me di cuenta de esto en Montreal, porque tenía como principio situarme en la historia del cine para saber dónde me encontraba: era una especie de psicoanálisis en voz alta. Poníamos películas en sesiones de dos días, dos veces al mes, el viernes y el sábado: por la mañana, tres o cuatro fragmentos de películas y, por la tarde, una de mis películas. Según las posibilidades, escogía fragmentos de películas mudas o sonoras que, en mi opinión, tenían alguna relación con la película de la tarde. Ahora bien, una o dos veces —una vez especialmente— sucedió algo.

La gente vio (o, al menos, les quedó el recuerdo de que habían visto —como cuando se tiene el recuerdo de un rayo—, y ya no podían verlo de nuevo; si hubiera habido aparatos de vídeo, habrían podido verlo y conservar una prueba), decía que la gente vio algo. Era un viernes o un sábado. De mis películas, íbamos a poner *Week-End* por la tarde. Yo me decía: "¿Qué fragmentos puedo elegir? *Week-End* es una película un poco bárbara, monstruosa, así que voy a escoger películas de monstruos para la mañana". Le pedí a Losique que cogiera un fragmento de *Freaks* de Browning (por la sencilla razón de que yo no la había visto); un fragmento de *The Fall of the Roman Empire* (a mi modo de ver, es la llegada de los monstruos, de los bárbaros frente a los que se llamaban civilizados); *Germania anno zero* (es decir, un territorio después de la caída, el final del monstruo). También tenía *The Birds* de Hitchcock (es decir, humanos atacados por otros seres) y después, cosa rara, como Losique al principio no encontraba *Freaks*, tenía un primer Drácula y un pequeño fragmento de *Les Vampires* de Feuillade. Y el hecho de ver de corrido un fragmento de *Germania anno zero* entre varios fragmentos... (era un poco azaroso, porque para hacerlo bien habría que haberlos visto en vídeo y elegir en función de lo que se buscaba mostrar o demostrar, elegir el fragmento adecuado para que eso fuera visible; pero ahí se hizo un poco al azar, se cogía sistemáticamente una bobina a la mitad, etc., aunque aquella mañana quedó muy bien)... y cosa rara, el hecho de ver *Germania anno zero* entre *Dracula* y *The Birds*... extrañamente, parecía como si el vampiro Drácula no fuera el monstruo, sino toda la gente a su alrededor: los banqueros y la alta sociedad londinense de la época en que sucede la historia... [46]

Desde mi punto de vista, la historia del cine sería la historia de dos complots. Primer complot: el complot del sonoro contra el mudo, desde el nacimiento del mudo. Segundo complot: la palabra, que podría haber ayudado al mudo... Complot contra el hecho de que no se escribirá la historia... encontrarán un medio de impedir que se cuente la historia —si no, sería demasiado fuerte, porque si uno sabe contar su propia historia, en ese momento, hay... no sé... ¡el mundo cambia!

Y me pregunto si el personal que trabaja en las filmotecas tiene interés en preguntarse..., si otros piensan así sobre esto, sobre la cuestión de la producción de películas vinculada a su conservación. La conservación, bueno, se conserva más o menos, pero te preguntas qué interés tiene conservar así impecablemente si vemos que... ¿qué es lo que se conserva? Una imagen. Lo que resulta interesante es conservar la relación entre una imagen y otra. Poco importa conservar una película siempre que se conserven tres fotos de una película de Vertov y tres fotos de una película de Eisenstein, así ya sabemos qué pasaba: ésa sería la tarea de las revistas. Y si tenemos la película, tanto mejor, porque así se puede ver y es un placer, pero no es absolutamente necesario. Es mejor hacerlas, y ésa era, según creo, una de las grandes ideas de Langlois, que ciertamente hay que proyectar películas, pero también hay que hacerlas. Era sobre todo una incitación a la realización de películas. [46]

Prefiero considerar la *Cinémathèque* como un lugar de producción y no como un simple lugar de difusión. Porque, si es un lugar de difusión, se hace lo mismo que en otros lugares de difusión. [50]

Me parece que, según lo que he podido ver, hay cosas que me conciernen; y tengo ganas de mostrar mi mirada a otros, que a su vez pueden copiar o no. [50]

El fracaso es que aún no he conseguido hacerla, y veo —puede que sea demasiado filosófico—... tengo la impresión de que hay una imposibilidad dictada por la sociedad. Para mí, el cine es una postura: ver las cosas me parece más importante que decirlas. En un momento dado, es como hacer justicia. Hay demasiadas palabras. Ahora bien, lo que me parece interesante del cine es esto: permite ver de una manera diferente que con otros medios. Por eso pienso que, desde el principio, tuvo un poder extraordinario: la gente podía comprender lo que pasaba sin que les dijeran nada. Así que a veces era necesario —es como la droga— controlar ese poder. De ahí que se inventara el sonoro, que se inventara de una manera y no de otra. Cuando vemos ahora películas mudas, se ve claramente que no hace falta decirlo todo con palabras; las palabras siempre van en primer lugar. Lo que ahora me interesa en el cine es que la imagen vaya... durante un tiempo, durante algunos años —quizá hasta el final de mi vida—, que la imagen vaya en primer lugar y que el texto vaya después, quizá un segundo más tarde. [46]

1979-1980

Es la segunda vez que tengo la sensación de tener mi vida ante mí, mi segunda vida en el cine... o más bien la tercera; la primera es cuando no hacía cine, iba dando vueltas, buscaba; la segunda, a partir de *À bout de souffle* hasta los años 1968-1970, y después vino el reflujo, o el flujo, no sé cómo llamarlo; la tercera es ahora. [47]

* * *

En *Sauve qui peut (la vie)*, uno tiene la sensación de lo desconocido, como un niño que está creciendo y aprendiendo un idioma antes de saber cuál es la relación entre palabras como *padre* y *madre*. Aquí, en esta película, conozco a mi padre y a mi madre —el padre es Twentieth Century Fox, la madre es D.W. Griffith—. Tuve que hacer la película sin ninguno de los dos, pero sabiendo que prefiero a mi madre antes que a mi padre. [52]

Para mí, fue a la vez un sentimiento y una realidad. *Sauve qui peut (la vie)* fue como mi primera película porque luché contra el laboratorio y el cinematógrafo como si fuera la primera vez. Ya no fue como luchar contra el padre, más bien contra el hijo. Sin embargo, teníamos las mismas discusiones y yo decía cosas como: "¡Estoy seguro de que Kodak ha hecho alguna mejora en los últimos 20 años!". Incluso desde un punto de vista técnico, era como si estuviera intentando poner los pies en un lugar prohibido. Me sentía como alguien que tiene diez años, pero a la vez como alguien que ha cruzado al país de los adultos y por lo tanto sabe muchas cosas. Pero también estaba entrando en un país nuevo. Y gracias a este "desconocido" tenía la sensación de estar haciendo mi primera película. Quiero ser capaz de ver aquello que no se ve; no quiero volver a mostrar aquello que ya he visto, que es lo que la mayor parte de las películas hace. [48]

Cuando tienes un primer amor, una primera experiencia, una primera película, una vez lo has hecho, no puedes repetirlo. Es como cuando vuelves a casa —a las montañas y los lagos, en mi caso—, tienes un sentimiento de infancia, de empezar de nuevo. Pero, en el cine, muy raramente tienes la oportunidad de hacer tu primera película una segunda vez. [48]

Me gusta ver las cosas por primera vez. Del mismo modo que a la gente corriente le gusta ver cómo se rompe un récord mundial porque está sucediendo por primera vez; la segunda vez pierde interés. Las películas están hechas para hacer visible lo invisible. Después puedes olvidarlo y continuar de nuevo. Es como los turistas que van a un país desconocido. Pero, para mí, no deberíamos distinguir entre el trabajo y las vacaciones. Deberían estar más entremezclados. Y pienso que esto es posible en las películas —porque sólo hay diez o veinte personas, a veces alguna más, trabajando en una película. Pero entonces he descubierto que incluso con poca gente, no hay paraíso en la tierra. Soy el único que quiere esto. Estoy dispuesto a hacer muchos sacrificios. Y los he hecho. Hay una canción de Leonard Cohen que dice: "*I came so far for beauty / I left so much behind / My patience and my family / My masterpiece unsigned.*" Esto es lo que me dije a mí mismo. Y tengo la sensación que todo es nuevo otra vez. [48]

—

Entre alguna gente, a veces se me considera el padre del cine moderno. No lo entiendo, puesto que yo me considero mucho más joven, especialmente entre los americanos. Me encontré con Paul Schrader anoche, y con Michael Cimino hace dos semanas, y estoy seguro de que me consideran un director viejo o envejecido. Sería difícil para mí hacerles entender que yo les considero mayores que yo. Evidentemente, yo tengo casi 50 años y ellos tienen 35 ó 40. Pero tengo el profundo sentimiento de que son mis padres. Creo que es porque son americanos y considero que el cine americano son mis padres. Por ello, incluso si se trata de un chico joven haciendo su primera película en América, le consideraré mi padre o mi madre, e intentaré rebelarme contra él. Soy mayor que él, pero mi cine es más joven simplemente porque no tiene reglas, y él tiene muchas reglas. Por primera vez en los últimos veinte años, tengo la sensación de que las reglas tienen que ser descubiertas; uno no debería obedecer ni rebelarse automáticamente. Es mejor descubrir lo que puede ser tuyo en el sistema y aceptarlo o cambiar. Pero trabajarlo y descubrir lo desconocido. El cine sigue siendo una aventura para mí. [48]

-

Con *Sauve qui peut (la vie)*, vuelvo a un aspecto del oficio al que no me dedicaba desde hace mucho y que consiste en vender y en encontrar ideas mientras se vende. En hablar al mismo tiempo que se vende. Para mí, realmente, no hay diferencia entre el arte y el dinero. Tan difícil es reunir fondos para una película como hacer una buena película. [49]

Muchas veces les he dicho a productores o directores que tratan de hacer una buena película que sea a su vez un gran éxito: "Hazla comercial. Cuenta tu historia, la historia que quieres vender. Muestra tu interés, como si lo que estuviera en juego fuera un paquete de cigarrillos, un traje de baño, un perfume, una máquina para hacer algo". Su respuesta es: "Es mucho más complicado que eso". Y yo replico pacientemente: "No. Dices que lo que está en juego es una historia de amor; entonces, preséntala como si para ti fuera cuestión de vender una nueva máquina de hacer el amor en vez de una para lavar platos. Después de todo, eres tú (hombre o mujer) quien inventó esto antes que el lavaplatos (de la misma manera que los marineros del Potemkin inventaron algo antes que nadie). Por lo que, si crees que es importante que la gente conozca lo que has inventado, no es complicado: coge la imagen de una persona y escribe M-A-N sobre ella (o W-O-M-A-N), y después continúa, de imagen en imagen, de sonido en sonido; y verás, pronto tendrás al menos una hora". Pero ellos nunca aceptarían esto. Ellos pueden imaginar historias sobre James Bond, sobre Sissi, sobre encuentros en la tercera fase, pero no su propia historia. En cuanto es cuestión de decir algo a este tercer hombre que han estado buscando a través de la película, de repente se les seca la imaginación. En cuanto es cuestión de inventar su propia vida y contar esta invención en favor de los demás, ya no les queda nada. [50]

-

Cuando uno está muy solo, no se siente lo bastante seguro; hay que sentirse lo bastante seguro en ciertos momentos, seguro de la propia técnica, como un pintor que de repente se siente en plena posesión de sus medios y pinta cosas que cuatro años antes no se habría atrevido a hacer. Es un problema que Rubens o Van Gogh, de repente, se atrevan a pintar algo que antes no se habrían atrevido a hacer. Se atreven a avanzar muy lejos porque se sienten guiados, como un deportista que en cierto momento bate un récord del mundo, cosa que no impide la belleza del salto y la técnica; además, creo que no se ha hablado bien de esto y que hay una absoluta dejadez por parte de los medios de información... [51]

-

Como realizador o director, estoy deseoso de hablar a otros directores de la película que estoy haciendo. Ahora bien, eso es completamente imposible, puesto que los directores no hablan, cosa a la cual, por otra parte, yo he contribuido al introducir la misma noción que en literatura, la noción de autor, lo que hace que, finalmente, sea como un niño o una propiedad privada: no se dice fácilmente nada malo. Se dice algo bueno, si es estrictamente necesario, pero no bien: se dice que la película está bien, que es interesante... Necesito hablar de la película, no con los técnicos, que sólo hablan de ella técnicamente, sino con gente que también hace películas. Me digo: “Bueno... el único medio de hablar es organizar algo que haga que la gente acepte el encargo de hablar durante una hora de lo que hace o de lo que quiere hacer”. Si no, no se habla, no tengo ocasión de hablar de mi película con otras personas, o sentados en torno a una mesa, pero entonces no se habla de la película, eso no sirve. Así que me dije: durante una hora, debe haber uno o dos segundos donde puede haber una parte de comunicación. Hablar a mis semejantes en el mismo lugar... Y después, seguir los horarios clásicos: proyectos, rodaje, montaje. Tengo un proyecto, en tres meses lo voy a rodar, y después en tres meses haré lo que se llama el montaje, o al menos así es como la gente llama a mi actividad, aunque yo no la llame así. [52]

* * *

Dices que vas a escribir un guión técnico... pues es cosa de tijeras. De tijeras, de cortar, luego puedes imaginarlo como si se cortara un poco de tiempo o de espacio; además, para hacer un encuadre se corta, el pintor que encuadra corta la ventana, es algo cortado... ¿Por qué hay que ponerlo por escrito? Actualmente hay un equipamiento material... Una Polaroid es un poco más cara que un lápiz, pero hay una facilidad que no había antes y mucha gente hace un montón de fotos. La Kodak se gana la vida con eso. O hay pequeños magnetófonos. ¿Por qué coges un lápiz y una hoja en vez de una cámara de fotos y un magnetófono? [56]

Es lo que me dijo Anne-Marie [Miéville]: al final, ya he rodado tres veces esta película, pues cada vez que he hecho fotos

en la copiadora, mi placer de fabricar imágenes ha quedado satisfecho. Y creo que, si no lo hubiera hecho, no lo habría conseguido. Pero no sé cómo hace la gente para seguir a flote con ciento cincuenta páginas sin cámara de fotos. ¿Cómo consigues hacerlo? [52]

* * *

Pero, ¿tienes la idea de un todo? Cuando era pequeño, me acuerdo de que el profesor de dibujo nos decía que había dos tipos de escultores: Rodin, que hacía un bloque y, poco a poco, se iba convirtiendo en algo; y Miguel Ángel, que empezaba por el dedo del pie, después el talón, la pierna, la rodilla... [52]

¿Te acuerdas del primer plano que rodaste? Yo sí. Filmé mis pies. [56]

Hacer una película, hacer cine. ¿Cómo se hace cine, ahora, en Francia, en esta región del mundo?

A menudo me han tomado por alguien que da lecciones. Ahora, con cincuenta años, de los cuales treinta en el cine (y, de ésos, sólo veinte han dejado huella sobre superficies sensibles), tengo un poco la sensación de haber funcionado más bien como donante de sangre, y eso a veces acarrea cosas buenas y a veces malas. Incluso la publicidad me ha tomado cosas prestadas sin devolver intereses por la ausencia de fundidos encadenados. Mira, precisamente hoy, querría volver a hacer fundidos que se encadenen. Creo que por fin sabría hacer campos y contracampos, pero no sólo en el espacio. Que se encadenaran en el tiempo e incluso que el tiempo mismo encadenara. Que los tiempos encadenaran: tiempo despejado, tiempo cubierto, tiempo de paz, y todos los "no tengo tiempo", luego todos los tiempos verbales que se llaman "de acción". Tener tiempo. Tomarse el tiempo de mostrar este tener. Hacer un ramo, por ejemplo, o un diálogo de enamorados, las flores a la velocidad de las palabras y los silencios, cuando algo se queda marcado donde la cámara no pasa de un plano a otro sino que se adentra de un plano (en ruso se diría un "encuadre") a otro.

Te preguntas: ¿sonido directo o sonido testigo? ¿Y si fuera directamente un testigo? ¿Y si me pusiera a escuchar y a registrar en directo al que escucha y no al que habla? Para filmar al que escucha, ¿qué hará falta, un Nagra o un Éclair?

Querría ralentizar, filmar lo que no se ve normalmente, voy a intentar mostrar eso en un vídeo; no se trata de ralentizar exactamente, sino de descomponer ese pasado en el instante en que compone el presente de los personajes.

Y la luz, me gustaría contratar a dos o tres operadores, dos o tres generales o tenientes de la fotografía, y que discutieran entre ellos sobre la calidad de la luz en un sotobosque o en una cocina, de tal tiraje en tal laboratorio, y que yo pudiera escucharles tranquilamente, hacerles preguntas y eventualmente ver cómo dan respuestas diferentes, como si fueran varios médicos ante un enfermo.

Para poder dar una idea de mi trabajo, y de mi amor por este trabajo, se tendría que poder trabajar de otra manera que no fuera con las palabras, o no siempre con las palabras en primer lugar. Me gustaría mucho más que fueran imágenes habladas en lugar de un lenguaje con imágenes. [53]

Para ir más lejos, me resulta difícil continuar poniendo por delante las palabras y el lenguaje escrito. Es necesario pasar por las imágenes, que no sean sólo un efecto sino una causa.

Que un plano no siga a otro plano (un encuadre, decían Eisenstein y Dovjenko) porque es lo que está escrito, sino porque el plano que le precede debe ser cambiado por otro para continuar su movimiento, tal y como en un juego o en una sociedad la gente se pone de acuerdo o no para parar o continuar un movimiento social.

La continuidad de los planos como, en cada caso, una decisión de justicia que llega a un acuerdo o lo rompe.

Me gustaría continuar este trabajo de guión con la ayuda de una película, y las técnicas ligeras y relativamente baratas del vídeo y del Super 8 mm lo permiten, en fin, como si Cézanne fuera a hacer esbozos de una manzana antes de pedirle dinero a su marchante. [54]

Mi proyecto consiste precisamente en filmar el campo. No lo sé hacer y siempre me he sentido atraído por lo que no sé hacer. Siempre discuto con la gente: me meto en lo que no me concierne porque no lo sé hacer. [52]

-

Nunca he dejado Francia, soy franco-suizo, de una región bien definida entre la Alta Saboya y la Suiza francófona. Dejé París hace cinco, seis años. Después, resultaba muy duro vivir en provincias. Volví a la orilla del lago de Ginebra. Era muy duro porque era la provincia francesa: uno se queda en el interior del territorio y todo pasa por la capital.

Puesto a ser extranjero, mejor serlo de verdad. Suiza es la Israel de Europa. Puesto a ser un exiliado, mejor ser exiliado en tu propia casa. Soy extranjero en Suiza: siempre cara cuando cae cruz y cruz cuando cae cara, algo que no gusta a la gente. En tanto que cruz, hago perder la cara a los de enfrente. Y puesto a estar solo, mejor estar solo en lugares donde hay un lago, montañas, hierba y también una ciudad. El cantón de Vaud es tan grande como un Los Ángeles en que hubiera bosques y lagos entre los barrios. [55]

Las ciudades me habían hecho olvidar un paraíso natural en el que, entre los paisajes y el dinero, he vuelto a encontrar a esos personajes occidentales que son los míos. [47]

-

Como no pueden ver los límites y eso les da seguridad, los habitantes de las ciudades piensan de igual manera que el lenguaje no sobrepasa el límite de su cuerpo, que se aloja en su interior y que son, por tanto, dueños de sus movimientos.

Así, los habitantes de las ciudades tienen la particularidad de hablar en general casi todo el tiempo.

No dudarán en juzgar un acontecimiento lejano de su cuerpo como si formara parte de su paisaje interior. Sabrán con certeza al cabo de tres horas que China ha invadido Vietnam, pero les harán falta varios días, si es que lo consiguen, para estar seguros de no haber pillado ladillas.

De ahí, su miedo a la imagen y, como la gente de cine que vive en su mayor parte en las grandes metrópolis, la obligación de imaginar a partir de un guión.

Ahora entiendo por qué el núcleo del cine argelino y la Sonatrach tuvieron miedo de nuestro proyecto sobre el pueblo saharaui, el pueblo horizontal cuyo horizonte no está cerrado.

Y entiendo que también tuvieran miedo en Gaumont, cuando se trataba realmente de invertir en los centros de producción, incluso en uno solo, pero descentralizado. Cuando se trataba de que la difusión diera respuestas a la producción, y no órdenes.

Una revista de cine en la que aquéllos que hacen películas mostraran de vez en cuando su posición, como los barcos de comercio en mitad del océano: lo cierto es que no he encontrado muchas. [56]

-

Una película no se puede contar, hay que vivirla. Tomo muchas notas, pero no para describir algo que va a pasar, como la gente que hace guiones, como el Pentágono —una película que tiene éxito escapa al guión, lo cual no quiere decir que yo tenga algo contra los guionistas. La idea es mostrar cómo, con hechos reales, se han forjado las leyendas. Lo importante no es que Griffith inventara el primer plano, sino que en un cierto momento se cortó el plano. Como, en un cierto momento, con Rimbaud, Joyce, Picasso, se dio un salto.

El cine mudo, que era popular porque mostraba las cosas sin nombrarlas, era muy poderoso. Walter Benjamin le dijo esto mismo a Adorno: el inconsciente de la industria tuvo miedo, se puso en marcha el sonoro.

El mudo suponía el descubrimiento del montaje. El cine no es fotografía en movimiento, sino tres fotos por juzgar, por comparar. Lo voy a demostrar como un científico: Eisenstein hizo esto y aquello, y eso demuestra esto.

Con el cine sonoro, hubo que dejar de ver, de pensar, de imaginar. Con el mudo, la gente abría los ojos, todos juntos. Todos somos iguales ante la imagen. [55]

◆

Ver la historia más que contarla. El cine es el único campo en que se puede hacer eso. Si la única persona que puede decir la verdad no lo hace, alguna razón tiene que haber. Entonces se emplea otro medio. Se dice: sólo hay que mostrar. Pienso que nos lo impiden. Actualmente, no se trata de ver las películas, sino de hablar de ellas. En eso consiste ser crítico, y nosotros, todos los de la *Nouvelle Vague*, estábamos más cerca de Henri Langlois que de nadie. Langlois era un cineasta que rodaba sus películas con los proyectores y no con las cámaras. Lumière inventó primero el proyector y, después, la cámara. Puesto que hay un proyector, hay que inventar con qué alimentarlo: entre Auguste y Louis tuvo que suceder algo así. [55]

Pienso que lo que existe está *entre*. Y quizá, si hay un doble título [en *Sauve qui peut (la vie)*] es porque existía el deseo de darle a la película un título clásico y comercial. "Sálvese quien pueda" es una expresión hecha pero, al mismo tiempo, quería

llamarla "la vida", o llamarla "la alegría", o "el cielo", "la pasión" o algo así. Estuve dudando mucho tiempo, porque una película que se llamara "la vida" está bien efectivamente para la vida de las abejas o la vida de los peces; aunque, si no, creo que no hubiera funcionado... Pero también suponía poner un doble título como si hubiera, a su vez, un efecto de tercer título que debe nacer y que cada uno puede hacer su montaje como quiera, con las indicaciones bastante precisas y algo flexibles, algo contradictorias, que se le dan... Creo que, en efecto, toda la película y todo mi cine está contenido un poco ahí y también que el cine no es una imagen después de otra, sino que es una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador. [57]

No creo que haya hecho un gran trabajo de *expresión* en la película, pero sí creo que he conseguido la *impresión* de muchas cosas. No estoy haciendo simplemente un juego de palabras, la expresión en el dominio plástico pasa primero por la impresión, uno se expresa de la manera en que imprime, después se produce un cierto eco y vosotros, que necesitáis expresaros pero no queréis hacerlo porque tenéis otro trabajo u otras cosas que hacer, recibís eso, aportáis mucho y todo eso se mezcla... Puedo afirmar que trabajo mucho más como un pintor y como un comerciante... hacía mucho tiempo que no rodaba una película ni ficción alguna en el circuito tradicional; me dedicaba, más bien, a lo que se llama investigación. [51]

◆

Hay algo respecto a los ralentíes que había expresado con los chicos, los hombres, es una conclusión provisional de la que me gustaría hablar con cineastas a partir de una prueba científica. Me atraía la búsqueda de otro ritmo, para descubrir ese ritmo gracias al cual el cine debe representar la vida, cuando en realidad funciona al ritmo un poco artificial de 16 ó 24 imágenes por segundo. Hay otros ritmos entre esos dos, pero se los cargaron todos, puesto que en el cine mudo vemos esos cambios de ritmo que se obtenían porque los grandes actores eran también grandes directores, como Langdon, Chaplin, Keaton, y en su interpretación marcaban ritmos diferentes... [55]

[*En Sauve qui peut (la vie)*] Hay muchos movimientos y en particular movimientos llamados de ralentí, que prefiero llamar cambios de velocidad; para eso el zoom hubiera sido interesante, porque el cambio de velocidad hubiera sido utilizado para aumentar o acercar, para pasar de un encuadre a otro, pero el cambio de velocidad habría sido en ese momento un cambio de encuadre: cambiar de encuadre para cambiar de velocidad.

Pienso que si hubiera podido verlo, habría tenido ganas de hacer una especie de movimiento circular para acercarme y habríamos encontrado las velocidades adecuadas, con lo que en algunos momentos también habría ralentizado y descompuesto paisajes en los que no había nadie, los decorados y los colores, y se hubiera llegado bruscamente a un drama.

Creo que no ha quedado mal de todo, aunque hay planos menos logrados que otros, y fue gracias precisamente a la experiencia que tenía del vídeo, que me permite imaginar los cambios

de velocidad sin verlos, lo mismo que un músico nota el ritmo sin tener al lado una batería: puede oírlo en su cabeza. [62]

Hoy en día, todos los ritmos son parecidos: se da un beso al mismo ritmo que se sube a un coche o que se compra una barra de pan. Pienso que existen mundos infinitos y que el cine no permite, dado su estado comercial, abordarlos de lleno sin un gran tema. Eso es lo difícil y lo que me interesaba. En *France tour détour* descubrí una intuición, sin ir más lejos, puesto que habría que hablar con los colegas y que me aportaran su experiencia. Hicimos ralentizaciones, cambios de ritmos, lo que llamaría más bien descomposiciones, conjugando las técnicas del cine y de la televisión. Tenía a mi disposición un niño y una niña e hicimos cambios de velocidad, medio ralentí, medio acelerado, medios ritmos con un montón de posibilidades diferentes. Desde el momento en que se para una imagen en un movimiento que comporta veinticinco (que no es mucho, son cinco veces los dedos de la mano y eso es algo que aún se alcanza a pensar), uno se da cuenta de que, de un plano que se ha filmado y según la manera como lo pares, surgen miles de posibilidades, y todas las permutaciones posibles entre esas veinticinco imágenes representan millones de posibilidades. Llegué a la conclusión de que, cuando se hacen cambios de ritmo, cuando se analizan los movimientos de una mujer, movimientos tan simples como, por ejemplo, comprar una barra de pan, te das cuenta de que hay montones de mundos diferentes en el interior del movimiento de la mujer, mientras que las ralentizaciones eran mucho menos interesantes con el niño. En efecto, con las imágenes del niño hacíamos paradas entre cada parada y, al final, salía siempre la misma línea directriz. En cambio, con la niña, con cosas muy banales, se pasaba de repente, en un tercio de segundo, de una angustia profunda a la alegría, realmente eran monstruos... En tanto que científico, conociendo bien ciertas teorías, tenía la impresión de que eran corpúsculos y mundos diferentes, galaxias que eran en cada caso diferentes y se pasaba de una a otra con una serie de explosiones. Mientras que el movimiento del chico era mucho más ondulado y con un punto de partida, lo cual provocaba que las paradas fueran menos interesantes plásticamente... [51]

* * *

Sólo es un principio. Méliès no creyó que fuera interesante crear la ilusión de movimiento. Lo importante, dijo, era ver diferentes tipos de movimiento. Para nuestra investigación analizamos diferentes tipos de velocidad para elegir la velocidad correcta para el guión correcto. Quizás necesitas una velocidad más lenta para un beso. Si analizas los modos en los que los actores se besan en las películas de hoy, descubrirás que siempre lo hacen a la misma velocidad. En cambio, piensa en cómo besaba Greta Garbo a Ramón Novarro. En las películas mudas, había grandes variaciones de velocidad, determinadas por el actor y no por la cámara. Hoy lo hemos perdido y mantenemos siempre un mismo ritmo. Los ritmos se ralentizaban e inmovilizaban en las películas mudas por las líneas de diálogo —hablado en las películas sonoras—, lo que a veces está bien. Pero la cámara lenta de las escenas de matanzas de Sam Peckinpah o de *Rocky II* se han convertido en clichés —hoy explotados

por la publicidad— y por ello creo que es mejor usar distintos tipos de velocidad... pero sólo es un principio. Creo que el otro buen uso de la cámara lenta, por cierto, tiene lugar en *The Fury* de Brian De Palma, donde se usó para una secuencia entera y no era sólo un *gadget*. [48]

* * *

Pensé en hacer ritmos acelerados y ralentíes normales, pero no lo sabía hacer. Creo que hay momentos en que podría haberlo hecho, pero el acelerado se utiliza de una manera muy codificada en cine, sólo para hacer reír de cierta manera. No creo que el espectador, salvo casos individuales o si hemos trabajado juntos, sea capaz, ni yo mismo tampoco en tanto que espectador, de ver un acelerado como otra cosa que un acelerado, de verlo como algo rápido y quizá como algo lento, para poder ver lentamente un movimiento muy rápido que no se ve a simple vista, es decir, de ver que hay como un momento de ralentí en algo extremadamente rápido. Pienso que esto se puede dar en la pintura, a veces en la música, pero que en cine todavía no es posible, pienso que... pero en eso soy bastante optimista, lo que hice en *Sauve qui peut (la vie)* es sólo una aproximación, además se hizo en cine y no con los medios complementarios del vídeo, lo cual hace que sea bastante primitiva en cuanto a los cambios de velocidad... aunque al principio pensé en el vídeo, lo dejé, porque no me sentía lo bastante hábil... Aún es bastante frontal y, en cuanto al ralentí, fue el cine el que inventó los primeros movimientos. Se filmaba el caballo de lado y no de frente. El problema que me planteé con esta película en relación con el paisaje consistía en saber si quería filmar un paisaje de espaldas —problema en el que piensan los pintores y muy pocos críticos de arte. La única crítica de arte que ha existido en el mundo la han hecho los franceses: Baudelaire, Malraux, y nosotros fuimos sus herederos en cine, con el arte de nuestro tiempo; en los otros países hay universitarios que hablan de cine o de pintura, pero no hacen críticas de arte como Élie Faure, cuando hablaba de la vejez de Rembrandt, o como Malraux con su exageración, pero con un sentimiento creativo... [48]

■

Por mi cultura, mi tendencia hubiera sido querer publicar mi primera novela en Gallimard, como todos los jóvenes de la burguesía cultivada de la posguerra en Francia. Pero lo que siempre me ha molestado de la literatura es tener que escribir una frase después de otra... Bueno, la primera frase puedo escribirla, pero siempre me pregunto: "¿Qué voy a poner después" Y no lo sé... El cine plantea la misma cuestión y puede resolverla, como la música o la pintura, porque hay una especie de bloque que hace que tu marcha no la pare esta pregunta un poco estúpida, pero compleja: la pregunta de Porthos cuando de repente se dice: "¿Cómo ponemos un pie delante de otro?" y deja de andar. [51]

■

La otra noche conocí a alguien que produjo la película *Airplane!*, y me dijo, "Estamos contentos de que vuelvas". Es divertido, porque nunca he dejado de hacer películas. En los últimos diez años, he hecho más horas de cine que en los diez años anteriores. [48]

Ahora mismo tengo un proyecto en California y otro en Mozambique. Y ¿por qué? Es muy lógico. En California, hay muchas imágenes, y en Mozambique no hay ninguna. El ochenta por ciento de la población nunca ha visto una imagen, sólo la naturaleza. Es como un niño que abre los ojos y no conoce ningún código, ningún sentido, sólo mira. En Mozambique, la imagen es el material en bruto. Pero en Hollywood, las imágenes son tan sofisticadas que uno ya no las puede leer. Yo vivo en el medio: estoy más influenciado por California, pero necesito ir en la otra dirección porque quiero hacer mis propios productos acabados, no los de otra persona. [48]

En mayo, estaré estudiando y hablando sobre cine en Mozambique. Están empezando una televisión allí y temen seguir los caminos de todos los demás. Tienen un pequeño instituto de cine, construido sobre el modelo cubano, pero es demasiado teórico para Mozambique. El gobierno quiere que las películas funcionen en conjunción con la televisión, como hermano y hermana. Tenemos un contrato de dos años para ir seis o siete veces a hablar, estudiar y hacer películas. En California, tengo un contrato similar con Coppola para estudiar un guión, pero estudiarlo no sólo con un lápiz, sino también con una cámara. [48]

Así que, cuando los ejecutivos me pregunten "Tienes un guión?", les podré decir "Sí", y cuando me digan "¿Puedo leerlo?", les diré "No, pero puedes verlo". Tendremos dos másters, uno en vídeo y otro en 35 mm. Así que, si no conseguimos sacar ninguna película, quizás podemos mostrarlo en televisión o venderlo como un documental. Se llama *The Story*. Por qué la gente necesita una historia —finalmente tratará sobre esto. [64]

*

He viajado mucho a lo largo de los años. A la gente le gusta pensarse a sí misma como estaciones o terminales, no como trenes o aviones. A mí me gusta pensar en mí mismo como un avión, no como un aeropuerto.

No debería ser sólo un tren, porque me siento demasiado solo y aislado de la estación gente. Muchos turistas, cuando viajan desde Nueva York a Honolulu, no piensan que aún existen, entre Nueva York y Honolulu, incluso si es un vuelo de diez horas. Para mí, lo que existe es principalmente este "entre". E intento poner este entre en mis películas. [59]

Para mí, ser un ser humano es estar entre dos lugares. Es el movimiento lo que es importante, no el permanecer en un lugar. [52]

Cuando voy de viaje siempre me sorprende que, para la gente, el tiempo del viaje no cuente, mientras que para mí es casi esencial. Considero que el tiempo del viaje, o dos horas en el aeropuerto, no suponen ni perder ni ganar. Finalmente se sigue viviendo y me sorprende, sobre todo ahora que uno se comunica mucho, porque es un tiempo que para la gente no existe. Sólo existe el tiempo cuando se solidifica, si puede decirse así, ya sea cuando uno está en un lugar del que debe partir, ya sea cuando llega, pero lo que hay entre ambos no existe. Pienso que lo que existe es el "entre". [51]

*

La pregunta del cine también es: "¿Qué va después de un plano? Pues un segundo plano"... Pero no lo siento como una imposibilidad fundamental. Y enseguida me pregunté: "¿Qué hay entre los planos?"... No sabiendo qué responder, tomé algunos modelos, por ejemplo, Rossellini. A la pregunta "¿Cuánto tiempo debe durar un plano?", Rossellini respondía simplemente: "Empieza cuando la persona entra en la habitación y termina cuando sale de la habitación. Si sigue en la habitación, continúa..." [60]

*

No me gustan los planos vacíos, que se toman sólo por motivos de guión. Creo que el sonido en las salas es horrible, y el trabajo del proyeccionista también lo es porque están mal pagados. Y yo he trabajado el sonido muy cuidadosamente en esta película [*Sauve qui peut (la vie)*]. Si no hay nada en el plano, tienes que crearlo. No puedo entender cómo tantos cineastas hacen los planos sólo para explicar algo en la historia. Ningún pintor pintaría una imagen, ningún músico grabaría un sonido por ese motivo. Nunca mostraré a alguien cruzando una calle sólo para que entiendas que está yendo de un lugar a otro. Lo haré porque me gusta esa calle, o por la luz, o por *alguna cosa*. Si no, no lo haré, lo cortaré. [59]

*

Creo que la comunicación va de un lugar a otro —moviéndose desde, digamos, Nueva York a Telluride—. Como cineasta, siento que vivo más de lo que me muevo. Por eso creo que no hay diferencia entre mi vida y mis películas. Existo más cuando estoy haciendo películas que cuando no las hago. Por eso, alguien podría decirme: "No tienes vida personal; no puedo tener una relación contigo. Cuando hacemos el amor, de repente dices: '¡Qué bonito el plano en el que estoy pensando!'. Es como un pintor que sólo habla de colores". Pero creo que lo que estoy haciendo es lo único de lo que puedo hablar: la creación. Pienso que estoy buscando el amor, pero a través del trabajo. Incluso cuando estoy haciendo cola para comprar una entrada, es un horror para mí tener que esperar. En mi trabajo, intento que las cosas no sean tan horribles. Me encanta trabajar, pero me gustaría trabajar para amar. La gente intenta separar el amor y el trabajo, pero no creo que eso sea posible. [48]

* * *

Es una película. Y, puesto que es una película, tiene una profunda relación con mi vida y puedo compartirla con otra gente. Quiero mostrar cosas horribles, bellas, muy suaves,... para que la gente me conozca. Soy más valiente con una imagen. Para ser yo mismo, tengo que proyectarme fuera de mí mismo. Y hay una industria del cine para conseguirlo. No es como la pintura, para la que tienes que estar capacitado. Sólo hay que tener la valentía de filmar y grabarlo en el momento adecuado, que es otro tipo de capacidad. Entonces soy una parte de mí mismo y puedo mostrarlo, y la gente puede mirar dentro de mí. Sólo a través de las películas podemos mirar hacia el interior de la gente, y por ello a la gente le gustan tanto las películas, y nunca morirán. [48]

* * *

En mi trabajo, necesito ser criticado y saber dónde me he equivocado y dónde he acertado, pero mediante pruebas. Temo

ser el único juez de mis películas. Necesito ser criticado, pero con pruebas evidentes. Si estuviera pensando en cometer un crimen, necesitaría que me probaras si tengo o no motivos para cometerlo. Leí la crítica que hiciste de mi última película, pero no me importa si te gustó o no, quiero la prueba. [61]

* * *

Para mí, una imagen de película es un mapa geográfico, una brújula, una receta (mi padre era médico)... Por lo demás, la mayor parte de los beneficios de la Kodak vienen de las placas de radiografía. Vienen del análisis de las enfermedades. No de filmar la felicidad.

El cine, en tanto que reproducción de la realidad, está ahí. Por eso es interesante. Siempre me he sentido atraído por el documental y siempre he defendido, desde el principio, a los grandes documentalistas: no Grierson, pero sí Flaherty, Rouch, Tazieff... [60]

El cine permite hablar a la gente. En algunos momentos, el documental permite hablar a la gente de otra manera que en una película de ficción, en que la única cosa que se le puede decir a un técnico es: "¿Quieres hacer la luz de mi película?", o a un actor: "¿Quieres hacer de Julien Sorel?"... [60]

* * *

El cine es la infancia del arte. Las otras artes son el arte adulto. Y el cine retomó las otras artes, pero a una escala popular, en estado de infancia. Por eso es un arte democrático, mientras que la música y la pintura, por ejemplo, han sido siempre muy elitistas. [62]

-

Para mí, una cámara es un medio de comunicación; y mi gran disputa con los técnicos es que, para ellos, no es un medio de comunicación. Evidentemente, como uno está solo, como es necesario forzar las cosas, quizá haya exagerado un poco...

Ahora el problema es que me he metido demasiado y querría vivir un poco más, y ya no lo consigo tan bien...

Efectivamente, no hago diferencias... El cine es la vida y me gustaría vivir la vida como el cine. Los momentos en que más me divierto en las películas, y que comparto con poca gente, son los momentos de creación, los momentos financieros, los momentos en que el hecho de hacer cine permite comportarse en la vida de una manera menos temerosa, porque uno tiene entonces la fuerza de la ficción consigo y se atreve... [60]

-

Tengo una compañía, que creé hace veinte años. Somos dos en la compañía (Sonimage), Anne-Marie Miéville y yo. Intentamos vivir juntos y fracasamos, y ahora tenemos dos apartamentos separados. Son apartamentos de tres habitaciones, muy pequeños. Como vivimos separados, tenemos dos coches que pertenecen a la compañía. Ella tiene un coche pequeño, y yo uno más grande. Creo que gastamos, déjame pensar, tengo que pensar en francos suizos y franceses y luego en dólares. Gastamos, tengo que calcular... estoy multiplicando y debería dividir... Cada uno gasta unos 1500$ al mes. Pero la compañía nos pertenece a los dos, y ambos usamos el dinero de la compañía como nuestro, así que soy capaz, ganando este dinero al mes, de venir aquí por cuenta propia, pagar el Concorde y coger un billete de primera en TWA. [61]

Muy pronto me convertí en mi propio productor y descubrí que las películas no están hechas para hacer dinero, sino para gastarlo. [61]

-

Estoy en un momento en que tengo ganas de hacer investigaciones y de mostrar lo que he encontrado, como un explorador, y después servirme de ello para mis ballets, mis óperas, mis novelas...

La televisión sería ideal para hacer guiones, por así decir, en vivo, sería ideal para vivir el guión según se va haciendo. Y después, hacer una obra de trescientas páginas de eso, o en una hora y media, o en cuatro horas, con una determinada forma.

Soy un filósofo y a veces sufro el desprecio que pueden sentir por mí los filósofos o los científicos. Creo que he hecho dos o tres descubrimientos científicos, pero que no han sido traducidos a una forma literaria. Por ejemplo, en *France tour détour*, descubrí de dónde viene la letra A... [60]

-

La historia del cine sobre la que trabajo será más bien la historia del descubrimiento de un continente desconocido. Y este continente es el montaje. Cuando Dos Passos montó sus novelas de cierta manera, cuando William Burroughs plegaba sus papeles de tal modo, eso venía del cine que es, efectivamente, el arte del montaje. Cada uno ha descubierto pequeños principios de ese continente en el cine y creo que alguien como Hitchcock, durante veinte años, lo consiguió todo. Cuando *Cahiers du cinema* dijo de Hitchcock "eso es cine y los demás son una porquería", los *Cahiers* y el camarero de la esquina, de golpe, estaban de acuerdo. Y eso define una época.

El cine es la invención del montaje. Y el montaje no existía en las otras artes. Cuando Eisenstein habla de El Greco en sus escritos, nunca dice "este pintor" sino "ese montador" y alude a los "montajes de Toledo".

Ahora bien, había que destruir el montaje porque es lo que hace ver. La función del sonoro, con el apoyo de la imprenta y de los malos escritores, ha consistido en impedir que la gente viera lo que el montaje permite ver. Había que volver a hacerse con el control inmediatamente. Y, además, la televisión es eso. Una gran lucha perdida. [62]

* * *

Cuando vemos el primer plano de una película de Hitchcock, el público sabe enseguida que está en una película de Hitchcock. En sus películas, como con los grandes pintores, hay inmediatamente un cuadro y los cuadros no dejan de encadenarse. Filma una flor y ya es una historia. Basta con pedirle a la gente que cuente una película de Hitchcock. Es sistemático: responden describiendo una imagen que les ha impactado.

E incluso, generalmente, un objeto. Unos zapatos, una taza de café, un vaso de leche, unas botellas de Burdeos. Es realmente extraordinario, preguntas a alguien si ha visto *Notorius* y te responde que es la película con las botellas de Burdeos. Es como Cézanne. Se habla de las manzanas de Cézanne como de las botellas de Burdeos en *Notorius*. [62]

Hitchcock filmaba a las actrices como si fueran plantas. Salvo que, entre una rosa y un tulipán, metía un guión policíaco.

Era un tipo bastante curioso que siempre encadenaba a sus actrices haciéndoles firmar contratos de ocho años y, luego, no les hacía actuar. Si hay un cineasta que hubiera podido "realizar" Proust en la pantalla, es Hitchcock. Pero no necesitó hacerlo porque ya era eso lo que hacía. [62]

* * *

Hitchcock era un "vidente", veía sus películas antes de escribirlas.

La anécdota en *Foreign Correspondent* es conocida. Se estaba paseando por Holanda y ve un molino cuyas aspas se paran. Todo el mundo dice: "¡Qué bonitos son los molinos en Holanda!", y él dice: "Pero, ¿por qué se ha parado?". Y así empieza una película policíaca. "Esas aspas que ya no se mueven son quizás una señal". La frase "son quizás una señal" es lo que yo llamaría un verdadero lenguaje y no un lenguaje de escriba.

Hitchcock era el único hombre que podía hacer temblar a 1.000 personas, pero no como Hitler, que decía: "Os mataré a todos", sino como en *Notorius* —mostrando una hilera de botellas de

Burdeos. Nadie ha sido capaz de hacer eso. Sólo los grandes pintores, como Tintoretto. [62]

* * *

Notorius es poesía pura, es historia pura, como *Vertigo* es pura pintura y *The Wrong Man*, pura moral.

Alfred Hitchcock es el único poeta maldito que ha tenido un inmenso éxito comercial, tenía una villa en Hollywood, no necesitó irse a Abisinia y no se le impidió hacer películas, como hizo Stalin con Eisenstein. [62]

Efectivamente, yo, que me encuentro un poco entre Hitchcock y Rossellini, hay momentos en que me digo: está muerto. Como si el cine se hubiera acabado. [62]

Gente como Welles, como Pialat, como yo mismo, somos náufragos. Lo pasamos muy mal. Todo lo que pido es que me dejen sobrevivir. No confían en nosotros. Tienen miedo de darme un franco por temor a que me quede 80 céntimos para comprar material y que sólo ruede por 20 céntimos. Así que no me dan gran cosa. Y, además, he encontrado el cine muy disgregado. Incluso los técnicos desempeñan funciones sin mucho sentido. Tuve la impresión [con *Sauve qui peut (la vie)*] de hacer una primera película y, al mismo tiempo, todo esto es un poco desesperante. No creo que nos dure mucho la fuerza para hacer cine. [62]

* * *

Para mí, el cine es Eurídice. Eurídice le dice a Orfeo: "No te des la vuelta". Y Orfeo se da la vuelta. Orfeo es la literatura que hace que Eurídice muera. Y el resto de su vida se saca pasta publicando un libro sobre la muerte de Eurídice. [62]

* * *

Durante mucho tiempo, pensé que en el cine se podían cambiar las cosas más fácilmente que en otros campos, cambiar de sitio los muebles de la casa o incluso reconstruir la casa de otra manera. Hay menos gente, nunca hay más de cien personas en una película. El cine es un laboratorio de la vida, lo tiene todo: las relaciones de producción, los odios, los amores, la relación padre-hijo, obrero-patrón y, además, todo eso funciona para la fabricación de una mercancía artística. Es el paraíso para estudiar la vida y vivirla al mismo tiempo. Eso es lo que me interesa, encontrar los momentos de amor más grandes y mejor ritmados, quizá sea un poco viejo para eso... Hay imágenes cómodas, se distingue el amor del trabajo, la casa de la fábrica, las vacaciones del ocio; pero, para mí, no hay diferencia entre trabajo y ocio; son, como si dijéramos, los tiempos fuertes y los tiempos débiles de una melodía.

Lo que la gente nunca filma —y que, sin embargo, es verdadero— es su necesidad de hacer cine. Y la verdad es que no sé por qué hacen cine, quizás para ganarse la vida; pero entonces, ¿por qué un arte en vez de otro? En mi caso, encontré una explicación: hago películas para mostrar imágenes de mí. A veces hay alguien que se detiene y le intereso porque ve su vida, una imagen de él que no la presenta él mismo, sino otro. Entonces se detiene, se digna a mirar durante tres segundos, siempre es así. Hace veinte años me preguntaban: "Monsieur Godard, ¿por qué hace películas?" Yo no sabía qué decir. Ahora, ya lo puedo explicar un poco. [62]

~

No creo que haya treinta y seis maneras de hacer una película: trato de hacerlo bien, de hacerlo mejor, hacerlo interesante; con las películas es un poco más fácil que con la vida, la reemplaza mejor que otras cosas. Así que, ya puestos, mejor vivir el cine que no hacer un cine de la propia vida... Mis amigos me dicen a veces: a pesar de todo, el cine no es la vida... Pero la puede reemplazar en algunos momentos, como una foto, como un recuerdo. Además, para mí tampoco hay tanta diferencia entre las películas y la vida; diría incluso que las películas me ayudan a vivir, creo que a pocos cineastas les pasa eso, hacer películas como remedios, como elixires. [62]

~

Con el sistema tradicional, estamos en la situación de un músico que querría formar una orquesta, pero los instrumentos están dispersos: la trompeta está en la Fox, el violín está en la SFP, el clarinete en FR3... Resultado: los directores ruedan cada tres años y, mientras tanto, no ven una cámara. ¿Cómo pueden pensar que saben utilizarla si no han visto una cámara en tres años? Chaplin rodaba películas cada cuatro o cinco años, pero tenía un estudio, podía hacer escalas.

Yo trato de entrenarme, es difícil estar completamente fuera de las normas, es difícil cuando uno está solo. Dicho esto, no me entreno mucho físicamente, incluso empiezo a echar barriga, pero con el cine trato de hacerlo. Por eso en Suiza, donde me he instalado, tengo un pequeño estudio, lo que me permite rodar películas antes de escribir los guiones. La fuerza del cine americano durante un tiempo residía en que estaba anclado en un sistema de estudios. Los cineastas le tienen un miedo terrible al vídeo porque es un pequeño instrumento de producción que les remite de nuevo al grande. Se deja para la televisión, donde se fabrican programas y telespectadores en lugar de fabricar cine, donde se trabaja en cadena, como en la Renault. [62]

~

Producir películas es muy divertido; hacerlas no lo es siempre. Las tres cuartas partes de la gente de cine son personas espantosamente siniestras. Hacer películas es como hacer una mesa para un carpintero, un cuadro para un pintor, música para un compositor; hay momentos muy alegres, muy bonitos, y momentos muy duros; pero la producción es un momento muy humano y muy próximo al humor mismo. Eso no se dice nunca, se oculta. Creo que he sido rechazado y odiado por eso: porque todo lo que no me atrevo a decir en la vida, me atrevo a hacerlo en el cine, no me da miedo. [62]

~

Habrá mucho amor en mi próxima película... en la primera [*Sauve qui peut (la vie)*], he insistido demasiado en el trabajo. [67]

~

Trato de trabajar como un pintor. Recuerdo que, hace mucho tiempo, cuando era pequeño, pinté un poco, luego fui crítico. Necesito hacer el inventario de las panorámicas, necesito hacer el inventario de la música, de la pintura y del lenguaje también.

Para viajar, antes me compraba libros de historia, novelas policíacas, mientras que ahora suelo comprarme libros de pintura porque, incluso si es pequeño, uno puede mirar los cuadros, se pueden mirar mucho más tiempo y se hace menos pesado, así que son de un interés manifiesto para viajar.

Me gustaría hacer investigaciones de color en el cine. Una *caméra-stylo*... empiezo a entenderlo. Cuando Astruc habló de la *caméra-stylo*, la expresión era acertada en relación con el cine que se hacía en la época. Y Cocteau fue uno de los primeros en coger un bolígrafo [*stylo*]. Un bolígrafo, es decir, una grabadora aquí, un telecine allá, una mesa de montaje aquí, un Nagra acá... y una persona un poco más especializada en la técnica porque es algo que le gusta, no como un oficial del Pentágono o como un director de fotografía de ahora, un actor un poco más especializado por cuanto ha podido estar delante y no tanto detrás de la cámara... [51]

* * *

Empecé a hacer cine con la cámara al hombro y me dijeron que temblaba, así que lo dejé. Lo hice un poco más fijo y me dijeron que era demasiado fijo... En todo caso, había una necesidad de reconquistar, de conocer la cocina y el material. Durante un mes, me planteo realmente muchas preguntas... cuando no te planteas preguntas, lo haces... pero siempre pasas por un momento en el que te haces preguntas y te dices: pero, ¿por qué hacer una panorámica?

Es la historia de Marey, que filmó la descomposición de los movimientos de los caballos y, cuando le hablaron de la invención de Lumière, dijo: “Una completa estupidez, ¿para qué filmar a velocidad normal lo que ya vemos con los ojos? No veo el interés de tener una máquina ambulante”... Efectivamente, falta la máquina entre Lumière y Marey y hay un momento en que uno necesita volver a empezar. Un plano así te da ganas de hacer una panorámica, y sabes un poco, incluso técnicamente, qué hay ahí... [51]

* * *

Si utilizo una distancia focal de entre 30 y 40 es porque permite dar una impresión de acercamiento, conservando al mismo tiempo la nitidez, la profundidad de campo y la perspectiva; mientras que el 50 es un objetivo de acercamiento que destruye la perspectiva, un objetivo más impresionista. Manet, por ejemplo, es un pintor que pasó del 32 al 50...

Si no hay zoom, es porque [*Sauve qui peut (la vie)*] se trata de una película filmada con técnica de cine y en 35 mm, y porque los zooms para 35 mm son unos aparatos enormes, más grandes que la cámara, que impiden tener ninguna responsabilidad, no la de moverse con ella, sino la de poner la cámara en algún lugar o de pensar en ponerla en algún lado; resulta demasiado difícil, no se puede utilizar el zoom de manera correcta. En cambio, el zoom en la cámara de *amateur* remplaza simplemente otros objetivos por razones de comodidad, incluso si no se hace un zoom, aunque sólo sea para cambiar de focal de manera más simple, sin tener que desenroscar el objetivo. Esto es lo que, poco a poco, ha hecho que me interesara por el zoom, después de que me asqueara la manera en que lo utilizaban en televisión, es decir, sólo para acercarse o para alejarse. Se acerca cuando el cámara se está aburriendo porque está lejos y, cuando se ha acercado, se pregunta por qué lo ha hecho y entonces se aleja... Para él, la cuestión es pasar el rato... Alguien que utilizó muy bien el zoom y que inventó uno pequeño para él, por pereza, pero también por tradición pictórica, fue Roberto. Inventó un zoom que podía hacer desde su silla sin moverse. Tenía los dos, pero fue uno de los primeros que retomó el zoom e hizo movimientos muy pictóricos que venían de la pintura italiana...

Si se trabaja en vídeo y se tiene un zoom, como un *amateur*, se puede realizar un buen trabajo, sin necesidad de tener todo un equipo técnico, y pienso que eso me ha faltado. Hay muchos movimientos, en particular movimientos de ralentí que prefiero llamar cambios de velocidad, en los que el zoom habría sido interesante porque el cambio de velocidad se habría utilizado en un acercamiento, para pasar de un encuadre a otro, pero en ese momento el cambio de velocidad hubiera sido un cambio de encuadre: cambiar de encuadre a una cierta velocidad... [55]

Hay momentos en que el zoom y el *travelling*, el interés de la velocidad del zoom, consiste en dirigirse rápido sobre alguien, después ralentizar esa velocidad; en ese momento, tienes la sensación de que no te da tiempo para ver. Es lo que ya he dicho sobre el acelerado de imágenes: el acelerado es interesante si puedes ralentizar el acelerado, lo que hay que hacer es ralentizar el acelerado... Hay dos maneras de hacer llegar un primer plano: llegar con un objetivo cerca, bastante cerca o muy cerca, o ponerse a 100 kilómetros con un teleobjetivo y filmar la luna. El resultado plástico, fotográfico, será diferente, hay que elegir. Hay momentos en que el zoom es una manera cómoda, más cómoda y más rápida de pensar. Se utiliza un poco a lo tonto porque la gente lo utiliza por lo fácil que es y no para resolver otra dificultad: cansa menos... [51]

◆

Me entristeció el hecho de que Kirk Douglas no votara por mi película en Cannes, así que, para consolarme, me dije: ¿pero cómo este imbécil que ha dado vida a Van Gogh y que lo ha hecho de esa manera va a comprender algo? No hay por qué estar triste. Porque efectivamente, cuando se lee, cuando se ve a Van Gogh... o a los pintores, en el momento en que plantaban sus caballetes... en el momento en que decidían que iban a plantar su caballete ahí y no más allá, comprendemos que es lo mismo que en cine pero de otra manera. El encuadre para los cuadros es algo que pertenece a la pintura y todos los grandes pintores encuadran magníficamente, al estilo de Eisenstein, pero eso no se ve así como así. Creo que actualmente ya no se sabe encuadrar y que las tres cuartas partes de las películas confunden el encuadre con el visor de la cámara, mientras que el encuadre es: cuándo comienza un plano y cuándo se corta. El encuadre está en el tiempo. Y en la pintura hay mucho de eso, es algo que se ignora... [51]

El otro día estuve leyendo una carta de Van Gogh a su hermano que me interesó mucho... en la carta le decía que había encontrado una buena técnica para pintar con viento: atar el caballete a grandes piedras... Decía: así puedes pintar con viento... Estaban todos esos trucos y la música llegó un poco más tarde... Lo estudié en *France tour détour*, pero empiezo a tener una idea: la música acompaña las cosas, necesitamos compañía... [51]

-

Pienso que, en el cine, la música debe formar parte de la pintura...

Normalmente las películas tienen una imagen; después, en la mesa de montaje, en esas máquinas de cine, hay varias bandas de sonido; hay una banda de sonido que graba los diálogos en directo, luego, cuando la gente no habla, no hay nada en la banda. En ese momento, si se está al final de una escena, el director, la montadora, dicen: si metiéramos algo de relleno, un ruido de coche si se está en la calle, un bebé llorando si se está en una maternidad... pero no es que les interesen los bebés: cogen los ruidos y se llega a un número de pistas absolutamente increíble. Martin Scorsese me dijo que en su última película en Nueva York tenía 49 pistas. Las pistas son como etapas y después está la mezcla que consiste en organizarlas bien, en dosificar los ruidos de multitud, si no se quieren demasiados, y después se van corrigiendo. Ahora bien, en *Sauve qui peut (la vie)* tratamos de tener una sola banda, aunque no lo conseguimos. Metí dos, eso sí, están llenas a reventar. Hay un sonido que empieza, después nos dijimos que debería haber música y entonces, simplemente, paramos el diálogo y nos dimos cuenta de que en esta película se podía parar el diálogo y no se echaba en falta. Me pareció que era más importante poner música en ese momento. En una película normal, como las que hacía antes, habríamos puesto música de Max Steiner o de Antoine Duhamel, y la música habría venido con un tema, por encima del tipo de efecto que queríamos... [51]

1981

Leí una frase sobre Kafka del escritor francés Georges Bataille. Decía que Kafka quería vivir en el interior del mundo pero como excluido... y yo tengo la impresión de querer vivir en el exterior del mundo pero como incluido. [63]

*

Sobre todo, me siento atraído por los comienzos: de modo que, tratándose de seres humanos, me interesan los jóvenes, o a veces gente de más edad pero que están empezando algo. Me atrae lo que empieza o lo que acaba; pero no porque acabe, sino porque pienso que a continuación va a comenzar algo, y entonces lo retomo desde un poco antes. [58]

Es curioso, en el cine desempeñé el papel de hijo que los padres no desean, y decían: "No queremos que nuestros hijos hagan cine así", y luego, enseguida, poco después, pasé a desempeñar un papel de padre para la gente más joven... [58]

Me hablaban, decían que era el único padre que podía decir: "Es repugnante hacer eso, no hay que hacer aquello...". Y entonces les decía: "Está bien. Sí, hijo mío, tienes razón". No sé, cosas de ese tipo.

Jean-Pierre Gorin fue el que me dijo más abiertamente: "No puedo hacer una película yo solo, necesito a otro, y te he escogido a ti". Igual que cuando uno piensa: "No puedo vivir solo", y le dice a una mujer, o a un hombre, si se trata de una mujer: "No quiero vivir solo, y te he escogido a ti". Después, uno es feliz o, según cómo sea, sólo a medias; y quizá hubieras preferido a otra persona, pero, al mismo tiempo, te conmueve que alguien te diga eso y, además, te hace pensar que en realidad no quieres reconocer que tampoco eres capaz de hacer algo tú solo; cosa que yo reconocía en el fondo, pero no abiertamente, y quizá sea ése el problema estético: que la estética no se hace en solitario, quizá tampoco formando una pareja. Pero, lo que me aportó Gorin —incluso un poco a mi pesar, porque, a fin de cuentas, soy como los demás— es que, en definitiva, resulta más beneficioso tomar en consideración a otra persona si uno consigue entenderse con ella un poco, incluso si eso te obliga a cambiar. [58]

~

Tal y como les digo a ciertos directores cuando los veo y trato de hablar con ellos: "Pero, ¿tú no tienes problemas de estética?". Creo, además, que la estética para los cineastas, en fin, para los artistas, representa lo que la sexualidad en la vida cotidiana, salvo que todavía no ha surgido un Freud en estética, y si tienes graves problemas de estética y encima no quieres hablar de ellos... Creo que entonces empezaba a nacer en mí, tras diez

años de cine, digamos clásico, en fin, "clásico" o pongamos de cine práctico... ya que considero que he hecho cine desde que tenía veinte años, desde el momento en que sentí el deseo de hacerlo, y que lo he hecho a mi manera, aunque no se le llamase cine, y luego sí que se le llamó cine —se considera cine a partir del momento en que se rueda una película y ésta se estrena en un cine: entonces tu padre y tu madre admiten que eres un cineasta. Lo que estaba diciendo es que, después de veinte años de cine, diez invisibles y diez visibles, debía tener un grave problema que empezaba a aflorar y que hacía que ya no supiese hacer películas y no quisiera admitirlo. Creo que algo así debía pasar, porque emprendí un montón de proyectos que no conseguí llevar a cabo. Empecé una película en Cuba. Me he acordado hoy porque fue la primera vez que pasé por Madrid, para ir a Cuba en el 68, y luego, casi al mismo tiempo, se produjeron los acontecimientos del 68 en Francia, que fueron como una iluminación violenta de la situación. Y luego uno necesita otros diez años para... para comprender. Y en eso consistieron los diez años siguientes. Algo así ha debido pasar, que me he autoexaminado, si puede decirse así, y que me he visto obligado a hacerlo a causa de los acontecimientos sociales; para otras personas, en América, la causa ha sido Vietnam... [58]

~

Las películas que hice con Gorin son mucho más de Gorin que mías. Yo era un muy buen primer asistente de dirección. Me contentaba con ser un muy buen primer asistente y me sentía satisfecho de poder decir: "Esta película, que no he hecho yo, es también mía". Por ejemplo, *Tout va bien* es una película que no he hecho, pero que es mía, y puedo decir: es también mía, pero no soy yo quien la ha hecho. Y eso me ha ayudado mucho, fue un alivio, por el cansancio.

Tout va bien es una película enteramente de Gorin. *Lotte in Italia* también, *Vent d'est* también. En primer lugar, estaban escritas por Gorin o sobre todo por él, y luego dirigidas por Gorin con mi consejo, teniéndome como consejero...

Fue una etapa. Él no sabía que necesitaba avanzar en otra dirección y yo no sabía que había terminado. Me llevó tiempo. Entonces se interrumpió la película palestina, que Gorin había empezado; empezada totalmente por él, todas las imágenes de Palestina las rodó él, conmigo, así que la película también era mía. Conservé las imágenes, porque siempre acabo lo que empiezo. [62]

El caso es que él necesitaba, no sé... hacer una película solo. La había empezado y no había podido terminarla. Tenía sus propios problemas como creador y, a veces, era una persona que no quería pasar por la producción, quizá era pronto para él, no quería ocuparse del dinero. Y en cierto momento discutimos, como siempre, sobre cuestiones de dinero, ya que el dinero es el signo visible, el objeto a cuento del cual se puede discutir. Luego empezó una nueva vida en América, y allí hizo una película muy buena, que se llama *Poto and Cabengo*, y está rodando otra; además, también ha fundado una empresa, y vive un poco su vida. Tenía muchos problemas. Con respecto a mí, eran muchos los que se sentían como hijos adoptivos y, en el cine, yo era a la vez su papá, su mamá, su abuelo. Era demasiado. Simplemente porque siempre he hecho lo que no se hace, sin preocuparme demasiado, y ellos necesitaban eso; era un poco como una tabla de salvación, un salvavidas. [58]

* * *

Yo vivo en Sonimage, así que estoy allí todo el tiempo. Estoy yo y un poco Anne-Marie, que tiene un taller de fotografía. Y luego, alianzas momentáneas, se contrata a alguien... En la actualidad, con el avance de la técnica, siempre se puede encontrar gente u organizaciones que necesitan cultura en forma audiovisual y que son, por tanto, productores de películas, en un sentido amplio. En cierto momento fue el *Institut National de l'Audiovisuel* (INA), en Francia; otras veces puede ser el Ministerio de Información de Mozambique. Uno visita a gente y le propone cosas. Es como si le preguntan a un médico: "¿Cómo va a conseguir dinero?". Bueno, pues para conseguir dinero, va a donde hay enfermedades. [58]

Mi idea no consiste en rodar continuamente, sino en no hacer distinciones entre rodaje y no rodaje. De ahí viene mi idea de que la superioridad del cine americano en cierta época se debía, entre otras cosas, a que tenía un modo de funcionar más realista; de modo que, cuando Kazan trabajaba para el mismo estudio que Nicholas Ray, y Ray rodaba y Kazan no, Kazan no tenía la sensación de que no rodaba. Se ocupaban del cine en cualquier caso; pensaban proyectos, hablaban de ellos y lo hacían de manera diferente a como nosotros hablamos con otro director; porque no hablamos, nos decimos: "¿Qué proyecto tienes?", "Estoy buscando algo", y al cabo de diez segundos todo está dicho y no nos hemos dicho nada. Mientras que, en aquella época, creo que Kazan podía decir: "¡Ah, pues tengo una historia! Es la historia de tal y cual y no sé muy bien cómo resolverla". Quizá no fuese más que eso, pero lo que quiero decir es que eran como dos artesanos, o dos campesinos, hablando del objeto que fabricaban, y hoy eso ha desaparecido. Creo que eso es lo que pasaba entonces. [58]

* * *

Ya no tengo relación con ninguno de ellos. Siempre pasa lo mismo con los grupos. Pasó con los neorrealistas, con la *Nouvelle Vague*, con el nuevo cine alemán, con los jóvenes cineastas americanos. Al principio son todos amigos, o se agrupan para hacer algo, porque quieren lo mismo, y luego cada uno sigue por su lado. Éramos gente muy diferente, coincidimos en una revista y estábamos más de acuerdo en lo que nos disgustaba que en lo que nos gustaba, y teníamos en común que queríamos hacer cine, entrar en el cine, que era algo muy cerrado, pero no queríamos hacer el mismo tipo de cine. [58]

* * *

A la larga, Rossellini me ha influido. Recuerdo cómo me animó ver *Viaggio in Italia*, en Zúrich, en un momento en que atravesaba una situación de enorme soledad y miseria, tanto física como económica... *Viaggio in Italia* me enseñó, por entonces yo no lo sabía, que era posible hacer una película con casi nada. De modo que, como no tenía nada, podía hacer películas: se coge

a un hombre, a una mujer, un coche, un país y con eso se puede hacer cine. Cuando estaba en *Cahiers*, siempre estaba preocupado porque no veía la razón para rodar un plano en vez de otro, mientras que los demás sí lo sabían, tenían ciertas ideas; pero luego veía que en Rossellini, simplemente, si alguien entraba en una habitación, el plano duraba hasta que salía, lo que me parecía un buen sistema; luego traté de comprobar si era eso realmente lo que hacía Rossellini, y me quedé muy tranquilo; después se me olvidó y volví a toparme con esa pregunta. Es una idea que, en efecto, me ha preocupado siempre; como en música, ¿en qué momento acabar una nota y empezar otra? O en pintura, ¿cuándo se deja un color y se pasa a otro? [62]

Rossellini era un humanista, era más un hombre de diálogo. Cosa que yo no soy en absoluto. Me siento más cerca, por poner ejemplos ilustres, aunque no es que sea como ellos, de Kafka, Artaud o gente así. Él era un auténtico humanista, Rossellini era... no sé, comparándolo con dos pintores como Rubens y Rembrandt, era mucho más Rubens que Rembrandt. Quiero decir que Rubens era amigo de los príncipes, tenía mucha familia, cosas así; Rembrandt, en cambio, vivía con una criada, pintó hasta... de haber estado en un rincón de garaje, habría pintado un rincón de garaje. [58]

La primera vez que se ve algo pintado por Picasso, yo mismo, cuando lo vi, dije: "Eso no es un rostro de mujer, tiene la nariz ladeada". Recuerdo que mi hermana, que pintaba, me explicó que Picasso pintaba las sombras con tanta fuerza como las luces y que, si había una sombra que formaba un triángulo sobre la mejilla, él pintaba un triángulo negro; entonces comprendí que aquello también podía ser un rostro de mujer, pintado de ese modo, aunque la primera vez le sorprende a uno, porque no está acostumbrado. Así que pienso que la gente dice que no hay historia, pero hay un poco; si no hubiese un poco de historia, *Sauve qui peut (la vie)* no podría tener este éxito, un poco más que mediano. [58]

No sé, resulta difícil, porque cada vez trabajo más como un pintor, y es como si se ven los estudios o los bocetos de cualquier pintor... de Delacroix, de Goya, de Picasso, y entonces se le pregunta qué proyecto tiene con eso, donde no hay más que manos, pies, dibujos de cosas sueltas, y contesta: "Bueno, voy a pintar la toma de Constantinopla por los turcos". Realmente piensa "voy a hacer tal cosa", pero, finalmente, la hará al cabo de diez años y entonces dirá: "Bueno, se ha transformado en otra cosa"; de modo que no se sabe nunca lo que está haciendo, salvo que está haciendo pintura. [58]

◆

Me parece que Pialat es un cineasta francés clásico, es el único, o el mejor. Da la sensación de que necesita del cine para ver algo por dentro y mostrárselo a la gente. Me da la impresión de que los demás quizá necesitan hacer cine, estar dentro del cine, decirse a sí mismos que hacen cine y pueden hacerlo igual de bien, pero no necesitan mirar a través de un objetivo para ver algo, lo ven igual, probablemente mejor sin el objetivo. [58]

◆

En Rolle, donde vivo, si uno quiere ir al cine tiene que irse a Ginebra (30 kilómetros) o a Lausana (otros 30), y hay ocasiones en que haría con gusto los treinta de ida, pero me fastidia hacerlos para volver, así que por eso no voy al cine. Además, las películas están mal distribuidas; sólo se pueden ver en las grandes ciudades. Me gustaría mucho que una película de Straub llegase a Rolle; allí sí que me apetecería verlo. Entonces le podría decir: "Pero, ¿cómo consigues que tus películas lleguen a Rolle?", y ésa es la cuestión, la mía y también la suya. [58]

◆

Me interesa América, aquí me siento como en casa gracias al ambiente y a mi relación con Francis [Ford Coppola] —tiene un estudio y trata de que se convierta en una casa, yo tengo una casa de la que me gustaría hacer un estudio. Es la única relación que tengo con Francis. Pero creo que todos los buenos realizadores americanos —Scorsese, De Palma, todos los conocidos— están tan perdidos como yo; no hacemos las películas que podríamos hacer. Yo podría hacer una película bastante mejor, Martin también, y Francis, pero no la hacemos.

Recuerdo que hace unos veinte años, la primera vez que vine aquí con mi primera película, dije: "Es una pena, sobre todo en Estados Unidos, que las películas y el cine no se enseñen en la escuela". Y ahora, veinte años después, se ha convertido en una industria tal que lamento haberles dado la idea. Pero hacen otra cosa que lo que yo tenía en mente, ya que enseñan con palabras y no con imágenes, o bien proyectan una película y después hablan de ella. [61]

No creo que una imagen, o una cadena de imágenes, pueda cambiar nada directamente. Y cada vez lo creo menos porque pienso que la gente se interesa más por las palabras que por las imágenes. Es algo que puede cambiar, pero creo que la gente tiene miedo de ver las cosas, que prefieren hablar de las cosas y verlas después... La imagen es como una prueba en un proceso. Para mí, hacer una película es como aportar una prueba. Si aporto una prueba falsa, se puede discutir, y en ese momento servirse de palabras para construir una nueva prueba. Un sabio trabaja así. Me siento muy cerca de los sabios, ellos y yo construimos aproximaciones a las cosas. Por eso ahora ya casi no trabajo en la crítica, porque siempre ponen las palabras por delante. [61]

—

No tengo filosofía, no actualmente. Para mí, hacer una película es como ser un detective, un abogado, un juez o un fiscal que aporta una prueba ante un tribunal y trata de descubrir qué es. [61]

—

Las únicas películas, no todas pero sí la mayoría, que la gente admite, que mira incluso si no le interesan, hasta si no le gustan, son las películas publicitarias. Son las únicas que la gente entiende inmediatamente: hay una relación entre el texto, el sonido, la imagen, la visualización, que es inmediata; hay un trabajo enorme con pocas imágenes, y en el cine ya no se hace eso.

Las películas publicitarias son las únicas que tienen un mensaje y, además, en mayúsculas y subrayado, de modo que la posición frente a esas imágenes es muy clara, y entonces se podría

decir que la imagen ya no es una imagen, ya que no hay en ella ni misterio, ni angustia, ni deseo, ni nada...

A la hija de Anne-Marie, por ejemplo, pero daría igual con otro niño, le gustan las películas publicitarias y, sin embargo, las mías, que son también bastante abstractas, le aburren al cabo de veinte minutos; claro que un anuncio no dura veinte minutos. Vio cuatro minutos de *France tour détour deux enfants* y se hartó. Y no logré que me explicase qué diferencia encontraba entre la publicidad y mis películas... quizás no comprendía bien, pese a que eran niños los que hablaban, le parecía oscuro, confuso, poco claro, y, en cambio, aguantaba perfectamente seis o siete minutos de publicidad.

A veces he pensado que, para hacer buenas películas, que funcionasen, habría que hacerlas como las películas publicitarias. Pero uno no sabría hacer una película publicitaria sobre sí mismo; por ejemplo, ¿qué película haría un enamorado si tuviese que “vender” su imagen a su amada? Igual que antiguamente se pintaba a María Antonieta para llevarle un pequeño retrato suyo a Luis XVI y que él viese cómo era. Pero hacerlo uno mismo... ¿Qué película hacer sobre uno mismo? Creo que no sabría hacerla. Mi meta sería conseguirlo. A propósito de cosas que no sé, querría añadir que empiezo a darme cuenta de que nunca he sabido encuadrar, pese a que todo el mundo ha dicho siempre que yo sabía encuadrar bien, pero lo que eso quiere decir es que había una sensación de encuadre, que la gente notaba algo. Ahora estoy empezando a fijarme en el trabajo de los pintores para tratar de averiguar algo. A veces me entran ganas de hacer un documental sobre... no sé aún qué pintor, quizá sobre varios, y contar la historia de un cuadro, y este cortometraje acabaría justo en el momento en que coloca el caballete. Salían con su trípode, como los primeros fotógrafos con sus enormes aparatos, y con su estuche de pintura, y en un cierto momento plantaban su caballete, pero lo ponían aquí, o ahí, o allá. Se ve que Bonnard lo planta allá y que luego, de todos modos, pinta una ventana y queda cortado por aquí y por acá, y que si, por ejemplo, uno trata de prolongar la ventana, el cuadro se hunde, no lo admite. Es una de esas cosas que hoy ya no se pueden pensar inconscientemente, que hay que pensar conscientemente para recuperar una inconsciencia más normal. Cuando Chaplin o Eisenstein rodaban, lo pensaban inconscientemente, porque era el fin del siglo XIX, de la pintura y todo lo que eso supuso, y descubrían un medio de expresión nuevo sin que eso les plantease problemas. Actualmente, en cambio, discutir sobre ello con otros cineastas es absolutamente imposible: se sienten agredidos, y es natural, porque eso les hace darse cuenta de su impotencia. [58]

* * *

Si la *Nouvelle Vague* tuvo poder, fue porque se trataba sólo de cuatro personas, cuatro jóvenes que hablaban entre ellos. Cada vez que hay un nuevo movimiento en el cine —aquí con Coppola y Spielberg, o en Italia con Rossellini y Fellini—, no dura más de tres o cuatro años... Las personas que formaban ese movimiento no eran aún directores consagrados. No tenían miedo de hablar de lo que hacían. Ahora tienen miedo. Incluso los críticos ya no hablan entre ellos de películas. Cuando nosotros escribíamos, era muy diferente. Escribía al mismo tiempo que François, Claude y Jacques; veíamos las películas juntos, no estábamos de acuerdo, discutíamos... [61]

1982-1983

Lo que empiezo a encontrar hermoso en el cine y me da ganas de seguir adelante es que veo que he evolucionado paralelamente al cine tal y como se inventó. Y quien dice cine, puede decir también música, pintura o danza o todo lo que tenga que ver con la reproducción de gestos de los hombres y de las mujeres. Pero todos estos medios ya no pueden persistir tal como fueron inventados mientras la televisión muestra que todo va a seguir otro camino. El cine no durará más que una vida humana, entre ochenta y ciento veinte años; toda habrá sido pasajero. Se intenta almacenar una película en videocasete pero, cuantas más cintas se compran, menos tiempo se tiene para verlas. Son provisiones que se hacen pero que no se pueden consumir. Una película es algo efímero y, mientras que nuestros padres vivieron los primeros años, primeros años que yo tuve que descubrir por mí mismo en los museos o en la *Cinémathèque* gracias a Langlois, a mí me ha tocado vivir la segunda época. Por tanto, mi camino ya está decidido, puesto que empiezo a ver lo que será el futuro.

En la televisión, en vez de imagen, no habrá más que texto. En los supermercados, ya no se mostrará la imagen de unas zanahorias con el precio que debe pagarse, puesto que entonces haría falta Flaherty para filmarlas, o Jean Rouch o yo mismo. Pero yo no encuadraría las zanahorias, sino a la cajera, y así comenzaría una historia. La pantalla mostrará simplemente un texto que diga que las zanahorias cocidas cuestan tanto y esto es el cine del mañana y ya del presente. Lo cual tampoco deja de ser divertido...

Si se dice "a esto se le llama amanecer", no existe ninguna razón para que digamos "a esto se le llama anochecer". Efectivamente, tengo una cierta noción del crepúsculo, es el mejor momento para pasear, cuando cae la noche y existen las esperanzas de la mañana siguiente. [64]

~

Creo que en el cine sólo puede haber historias de amor. Cuando se trata de películas bélicas, es el amor de los jóvenes por las armas de fuego; si se trata de películas de gánsteres, es el amor de los jóvenes por robar a la gente. Creo que lo que aportó de nuevo la *Nouvelle Vague*, como gran movimiento, es que nosotros potenciamos algo que hasta entonces no había existido en la historia del cine y que era el amor por el cine, amar el cine antes que amar a las mujeres, el dinero o la guerra. Truffaut, Rivette, yo y los otros, amábamos el cine así. El cine me hizo descubrir la vida, aunque haya sido un proceso lento que ha durado treinta años, porque yo mismo debía pasar por lo que proyectaba sobre una pantalla.

En la televisión, uno puede encontrar el poder en estado puro, y las únicas cosas que a la gente le gusta ver en la televisión son los deportes y las películas, y esto es porque buscan amor y han aprendido que hay que acercarse a la pantalla para lograr acercarse a los otros. Y, por supuesto, en la vida moderna no logramos acercarnos a los demás, así que hemos aprendido a aceptar que somos algo impotentes —no somos poderosos, potentes como los militares o los científicos o la misma gente que se puede ver en la televisión—, somos de algún modo impotentes.

De hecho, admitimos que somos impotentes. Por otra parte, tenemos la intención de mudarnos, avanzar, proyectar, tocar a los demás. Y los otros, por su parte, también ponen sus mejores intenciones para venir y encontrarnos. Existe la predisposición para un encuentro: eso es el cine. El cine es el amor, el encuentro, el amor por nosotros mismos y por la vida, el amor por nosotros mismos en la tierra, es un asunto muy evangélico, y no es casualidad que la pantalla blanca sea como un lienzo. En mi próxima película quiero usarla de este modo: la pantalla como el velo de Verónica, el sudario que preserva la huella, el amor de lo vivido, del mundo.

No hay ninguna película sin amor, amor de algún tipo. Puede haber novelas sin amor, otras obras de arte sin amor, pero no puede haber cine sin amor. [64]

~

A propósito del trabajo y del amor al cine: en la historia del cine, si nos referimos a la época clásica, resulta que, cuando las naciones pierden su identidad, entonces necesitan lo que es inconfesable e inexistente, es decir, una imagen, para dar cuenta de sí mismas. He partido de esta idea para mi Historia del cine: ¿por qué los italianos fueron los únicos que hicieron películas de resistencia y, haciendo esto, cambiaron la manera de ver el cine de la gente? ¿Cómo contar mediante imágenes? Uno podría decirse al contrario que, dado que los italianos son el pueblo que menos resistió, que cedió a sus enemigos, deberían entonces haber sido los yugoslavos, los rusos, o los polacos —bueno, los polacos hicieron una muy buena película de guerra sobre los campos de concentración, la de Munk, pero es la película de un individuo. Los franceses hicieron una o dos y, aparte de eso, nada de nada; después empezaron de nuevo a hacer las pequeñas comedias que se hacían durante Vichy. Así pues, son los italianos. Esto tiene una explicación: no eran nada, menos que los japoneses, los yugoslavos, los suecos o los suizos, así que no eran nada y necesitaban existir, era necesario que hubiera esa cosa inconfesable que se llama imagen. Una cosa llevándome a la otra, empecé a pensar que, cada vez que un cine ha revolucionado la imagen que se tenía de él, es porque la nación en la que se hacía ese cine había perdido su identidad, completamente, como es el caso de Italia, y sólo le quedaba aferrarse a una imagen, pero haciendo esa imagen. "Miren, nosotros, los italianos, no somos Mussolini, somos *Roma, città aperta*, no somos Abisinia". Incluso segundos violines como De Sica hicieron películas que son mundialmente famosas, porque *Sciuscià* y *Ladri di biciclette* tuvieron más éxito que *Roma, città aperta*, la cual no tuvo más que un éxito de crítica. También en Rusia, con Pudovkin respecto a Eisenstein, cambiaron de identidad con el cine. En Alemania, el cine surgía de las profundidades. Al margen de eso, no tienes nada en el cine, sólo individualidades, con las características del país. Quedan dos preguntas por plantearse, la del cine americano y la de la *Nouvelle Vague*, que cambió bastantes cosas. ¿Qué aportó? Estábamos fuera de la nación, del país, nos lo reprocharon a menudo. Pero aportamos el amor por el cine que antes no existía... [65]

*

En la época de la *Nouvelle Vague*, no leíamos la imagen. Y eso se ve claramente en los primeros artículos de Truffaut. Él pasó de la visión a la lectura a medida que fue dejando de ser analfabeto. Antes de eso, describía, simplemente se servía del lenguaje, decía "hace esto, hace aquello", era muy visual, por eso fue, en mi opinión, uno de los mejores críticos que haya existido. Porque al leerlo, veías y te decías que, efectivamente, la película de Bergman era mejor que la de Delannoy, veías el gesto del actor en la de Bergman y el gesto del actor en la de Delannoy. La crítica era una indicación, una hoja de ruta, un horario. Era comunicación. Era algo tan nuevo que tuvo éxito. No podía durar.

La *Nouvelle Vague* era fuerte porque se discutían las cosas. No puedes hacer cine sin discutir, puedes hacer pintura u otra cosa. Y aún, porque existen escuelas; Picasso pintó solo pero, al principio, discutió con Braque, y es en esos momentos cuando se producen los grandes cambios. Si no, los cambios se llevan al extremo; está muy bien decir que Goya anuncia a Picasso, pero de hecho estaba solo, lo anuncia pero no lo vio llegar. No se lo encontró en Madrid o en Toledo.

También pienso que, a causa de eso, hay pocos cineastas que se droguen. No puedes beber, no te suicidas; Eustache fue un caso excepcional. Por un Eustache en el cine, hay cien en la pintura, en la novela, y no digamos en la música. [65]

* * *

Y también me decía otra cosa: si fuera procesado, o si fuera condenado por un califa y me dijera: "Bueno, usted seguirá haciendo películas pero tendrá que elegir entre ser ciego o que le corten las manos, ¿qué elige?". Creo que elegiría quedarme ciego, me molestaría menos (eso se haría sin dolor, luego el dolor no es la cuestión). Para mí, sería peor no poder servirme de las manos para hacer una película que no poder servirme de mis ojos. [65]

* * *

Y está esa historia del "autor", que creamos para existir, comparándonos a los escritores. En el cine, eso no es verdad: una película se hace al menos entre dos o entre tres, con dos grandes partes, la ida y la vuelta, el positivo y el negativo, las ganancias y las pérdidas, para decirlo con una imagen. Siempre dos. Siempre he tratado de asociarme. El descubrimiento del 68 fue poder asociarme con Gorin, después con Anne-Marie, con otra fuerza que te permita producir. Esto no resulta tan fácil: para la cuestión del local o de la instalación del estudio, no encuentras otro director que, por ejemplo, esté interesado en instalar la mesa de montaje al lado de los útiles para el sonido, y en el caso del vídeo tampoco.

Entre un estudio de la SFP —o VCI— y un pequeño centro militante, no hay sólo una diferencia de tamaño. Basta con ver los problemas que hay en la ORTF, no hay ningún problema pero se montan unos... Para instalar una mesa de montaje es como si instalaran un decorado; en una película hay un decorado, todo es decorado. Y en *Passion* hubo dos directores de producción que se fueron, el encargado de decorados se largó, sin ni siquiera decir adiós, reventó en un momento dado y sólo quedaron los antiguos empleados, el llamado equipo de la Legión, Coutard y sus veteranos de Indochina. Ellos tienen un estatuto estricto, pero no hacen un drama de eso. Me digo que si todas las películas de calidad no funcionan, no funcionan bien, y que hay tantas de mala calidad que funcionan, es porque Martine Marignac y yo ni siquiera hemos hablado de la película, mientras que Miller y Audiard hablaban entre ellos de *Garde à vue.* [65]

Lo soporto mejor ahora, pero es cierto que hay un problema de comunicación enorme. Mira, si descuelgo el teléfono y marco un número, seguro que va a estar ocupado. Incluso tengo problemas para encontrar gente para jugar al tenis. La gente ya no quiere hablar. Es como cuando uno rompe con alguien y dice: explícame, al menos di algo, no te vas a ir sin decir nada, sin una señal, haz un gesto, devuélveme la pelota, lo que sea. Por eso el deporte es una de las pocas cosas en que, bueno, hay un balón o una pelota, todavía se comunica. [66]

* * *

La cuestión es cómo hacer películas y vivir de ello regularmente. Cuánto quieres ganar normalmente. Ésas son las únicas cosas que me interesan. Siempre he buscado un empleo pagado al mes, y en eso soy peor que el más fascista de los jubilados de la CGT, asegurarme que voy a ganar eso hasta mi entierro. Es todo lo que pido y, por lo demás, me organizo. Hago lo que me han dicho que hay que hacer para ello, pues para eso vendí mi alma al diablo. Después, me he pasado la vida tratando de comprarla. [65]

~

Miremos las imágenes que somos capaces de hacer. Podemos mirar en la pintura: ha habido distintas épocas y, en un momento dado, algunos pintores no sabían hacer ciertas cosas tan bien como otros —David pintaba peor las telas que Tiziano o el Veronés. Miremos de la misma manera en el cine. ¿Qué sacamos en claro? Es verdad que lo que Jacques ha conseguido con Bulle es lo mejor que ha hecho desde *L'Amour Fou*, pero han hecho falta quince guerras, la derrota de Estados Unidos en Vietnam. Es demasiado, debería poder hacerse de otra manera para llegar a otra cosa. [65]

Por lo tanto, debo intentar salvarme y en estos momentos, junto con otra gente también interesada en salvarse, estoy buscando una solución. Ahora empiezo a comprender el caso de gente como Keaton o Chaplin, lo que debió representar para ellos la aparición del sonoro en la época en que el cine era un espectáculo popular. A propósito de esto, estoy elaborando una Historia del cine que produce el canal 4 y que intentará mostrar

este fenómeno que es exclusivo del cine, a diferencia de la pintura o de la música, que eran artes minoritarias. Mozart estaba hecho para los príncipes y en aquella época no existían medios técnicos para que fuese escuchado cada mañana por cien mil personas. Goya tampoco fue visto por demasiada gente, mientras que el cine enseguida lo vieron cien personas en el Gran Café. [64]

Habría que hacer menos imágenes, pero hacerlas mejor. En la televisión hay demasiadas imágenes. Entonces ya no se sabe qué es. Además, se dice "una imagen"', ni siquiera se dice una imagen de qué. Es como alguien que va al doctor y dice que está enfermo, pero no de qué, y el doctor le dice: "Bien, le voy a dar algunas pastillas, ¿las prefiere azules o rosas?". [66]

Cuando digo "la palabra" no me refiero a la palabra "real", la palabra de los filósofos o los amantes, sino a la palabra de los que están en el poder, los mismos que se han instalado detrás de la técnica televisiva y causan el declive de las imágenes. Hoy ya no hay imágenes. En la época en que trabajaba con Jean-Pierre Gorin, él solía decir: "las películas ya no se ven, se leen".

Por esta razón, no resulta interesante participar en mesas redondas y conferencias, incluso con gente de buena voluntad, porque todas son discusiones sin el objeto: son como esos padres que discuten sobre la felicidad de sus hijos, en su ausencia, sin haberse preocupado por preguntarles si prefieren una bicicleta, unos caramelos o una cuenta bancaria. Hoy nadie escucha ni conoce a los que están en los márgenes, a los espectadores.

A mí me siguen interesando las nuevas técnicas antes de que posean un cierto orden o una cierta disciplina, y me he dado cuenta de que el vídeo —que precisamente significa "yo veo"— se ha implantado entre la gente que ya no desea ver. [64]

~

Actualmente, a propósito de *Passion*, podemos decir que el guión está acabado y que estamos mirando qué hay que hacer. Necesitaríamos que Isabelle Huppert, a cambio de treinta millones, aceptara pasar tres semanas aprendiendo a tartamudear. Haría falta que Jerzy, a cambio de un millón, acepte estar cinco semanas buscando de qué ocuparse... cosas que aparentemente no son nada y que se convirtieron en obstáculos insalvables desde el principio, quizá se plantearon de manera un poco ingenua, quizá también de manera retorcida, pero sin tener la intención de ser violento y, sin embargo, provocaron reacciones. Después intenté ver, avanzar únicamente viendo. Por el hecho de querer ver, casi llevamos la película a la ruina, física y financiera... no intentaba ver como un cámara que espera a que la nube pase y el sol vuelva, que espera algo preciso, tal escena de tal modo, todo el mundo está allí y en cuanto el sol... No, ahí no se trata de eso. La escena que debíamos rodar estaba detrás de la nube, la nube tenía que irse para verla. Y la nube está en nuestra manera de funcionar, en nuestro pensamiento. Siempre he sido un filósofo, es la búsqueda, es la búsqueda de qué debe hacerse en el guión, partiendo por una vez de presupuestos mucho más visuales, para escribir después. Y en el momento en que había que hacerlo, como todo el mundo estaba demasiado desconcertado, se hizo, pero será quizá un poco teórico; se parecerá a películas como *Lola*, de Fassbinder, en las que el cineasta no va hasta al final; termina siempre en alegorías, el texto previo se convierte en el texto que se filma y hay un momento en que eso resulta más flojo porque los personajes se vuelven alegóricos; él mismo dice que sabe lo que hace antes de verlo, cuando hay momentos en que uno está completamente perdido y avanza por la sola fuerza del razonamiento. Llegamos a un estado de cosas semejante, de ahí el pesimismo al que hacías alusión. Tengo la sensación de que en la época del mudo era un problema que no existía y que debe ser lo que perdieron en un momento dado, debieron decirse: "Es inquietante, puesto que hemos visto cosas, hemos visto que se podían ver cosas y esas cosas no se verán nunca". [65]

Hay momentos en una película que resultan muy penosos, pero como hay un guión... Lo que era difícil en esta película es que... normalmente yo no tengo guión, me conocen como Monsieur-sin-guión, pero viene a ser lo mismo: llegan a la sala, esperan, ahora Jean-Luc nos dirá algo. Y aquí no les dije nada, se quedaron en la sala, no llegué antes de que dijeran: "¿qué vamos a hacer?, ¿qué quiere hacer?" Eso se convirtió en una provocación. ¿Qué película necesita hacer? [65]

~

Estamos aquí, para hablar del guión de una película, *Passion*, en la que participé hace unos meses. Hablar, en realidad, me gustaría poder callarme... y antes de hablar, ver... Y esta película, lo que creo que tiene de original... es que hemos intentado, he intentado ver... Yo no quería escribir un guión, quería verlo. En último término, es una historia bastante terrible... terrible quizá porque se remonta, me doy cuenta de que se remonta hasta la Biblia. ¿Se puede ver la Ley? La Ley, ¿primero se escribió... o primero se vio y después... Moisés la escribió en sus tablas? Yo pienso que primero vemos el mundo y después lo escribimos, y que el mundo que describe *Passion*, bien, primero había que verlo, ver si existía para poder filmarlo. Por lo demás, creo que los primeros signos de escritura, Micenas antes de Atenas, los primeros signos de escritura... Fueron los mercaderes los que inventaron la escritura. Los primeros signos no fueron *Madame Bovary* o *La esperanza*, o *Los hermanos Karamazov*, eran... los mercaderes apuntaban "tres kilos de zanahorias", "un kilo y medio de ciruelas"... y ya después, la gente empezó a pensar en no escribir sólo "tres kilos de zanahorias", sino en escribir una novela.

Y el cine que, por lo demás, copia la vida, el cine que viene de la vida, que representa la vida... El cine empezó así, no se hacían guiones, no se escribían, uno iba y rodaba. Mack Sennett, en su pequeño estudio de Hollywood, cuando aún no se llamaba Hollywood, iba sólo con un coche, un colega disfrazado de poli, una chica vestida de bañista... y después un joven que hacía de enamorado. Iban y rodaban y después, poco a poco, con el éxito, ya que tenían cada vez más, eso suponía dinero todos los días, y el contable se volvía loco porque no sabía cómo se gastaba. Entonces el contable escribió: "Una bañista: cien francos; un poli: cincuenta francos; un enamorado: tres dólares". Y después, poco a poco, "un poli, un enamorado..." pasó a ser: "un poli está enamorado de una bañista a la que persigue su enamorado". Y eso viene de la contabilidad, el guión viene de la contabilidad, que primero fueron anotaciones sobre cómo se gastaba el dinero. Pero primero se veía. Y aquí, yo quería ver... la historia de *Passion*.

Había algunos datos, pero había que verlos, había que ver si podían existir, si ese mundo podía existir, ése es el trabajo del guión, y después se hace la película, pero no hay que crear un mundo sino crear la posibilidad de un mundo. La cámara hará ese trabajo, hará esa posibilidad probable o más bien esa probabilidad posible. Lo que hay que hacer es crear una probabilidad en el guión y después la cámara hace ese trabajo posible. Entonces, crear lo probable, ver, ver lo invisible y ver qué habría si ese invisible fuera visible, qué podríamos ver. Ver un guión. Ver, y te encuentras, yo me encuentro, y me encuentro y busco, te encuentras ante lo invisible, esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé...

En la televisión no se puede... Nunca están delante de la pantalla, los que hablan, los locutores, nunca están delante de la pantalla, la imagen siempre está detrás de ellos, nunca delante. En la televisión, no ven nada, no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, les dan la espalda, la imagen está detrás, no pueden verla. Es la imagen la que los ve y son los que manipulan las imágenes los que los ven. Son los que manipulan las imágenes los que empujan por detrás al presentador, y es así como se dejan dar por culo. Habría que recordar que el culo está detrás y el sexo delante. [67]

~

Trabajar con Isabelle consistía en poner los puntos sobre las íes. Que viniera de ahí, que su papel... ella no debía buscar un papel, tenía que encontrar un movimiento, y que el movimiento viniera de ese blanco. El blanco es la pureza. E Isabelle sería pura y dura, una obrera pura y dura. Entonces, yo era el patrón de Isabelle, ella era mi empleada, y había otros muchos empleados, una gran familia, todo el equipo de la película, y recuerdo el primer día, la reunión del equipo. Yo intentaba decirles que había que partir de ahí, que había que partir de una imagen por hacer, y les decía que ya había algunas señales, que había grandes pintores, que la película mostraría grandes momentos de la humanidad pintados por grandes pintores, como Tintoretto. Les hablaba de Tintoretto, de una escena de amor que habría en la película y que la única idea que tenía para esta escena de amor era un Tintoretto, que tendría algo que ver con los tres personajes de la película, un hombre y dos mujeres. Pero yo les mostraba esto y ellos veían ya una imagen terminada. Yo todavía no estaba ahí, quizá por ahí, o aún allí, quizá por allí, pero ellos estaban ya en una imagen terminada... y eso no funcionaba... e Isabelle no lo entendía, no entendía esto, tenía que mezclar esas dos imágenes, como cuando le hablaba de Goya, por ejemplo. Y con los otros también era difícil... les hablaba de esto y sólo se veían a sí mismos, mientras que yo veía esto, ellos se veían sobre todo a sí mismos, en qué se iban a convertir, qué diría el público, y yo estaba ahí e Isabelle no veía el Goya, por ejemplo, que aquello tenía una relación con ella: la opresión, el mundo de la opresión...

Como actor sufres todos los agravios, como director tienes cierto poder, el poder del amor en particular... es lo que pensaba al hacer el guión... Las palabras hacen las palabras y las imágenes hacen las imágenes. Servirse de las palabras, servirse de las imágenes, lo uno y lo otro ligados como el amor puede estar ligado al trabajo, y ése sería el tema principal de la película, el trabajo y el amor.

Un trabajo muy particular que consiste en ver un guión, ver un guión es un trabajo, el mundo del trabajo, y puesto que Isabelle es una obrera en la película, y que la película copia la vida, hay todo un trabajo de investigación que ya no se hace actualmente. Delon no se documenta sobre la policía antes de hacer una película policiaca, Spielberg no investiga sobre el universo antes de rodar sobre los extraterrestres; yo, siendo Isabelle una obrera, consideré necesario investigar en una fábrica. Fui a ver una fábrica, a ver los gestos de las obreras, y si esos gestos... ¿no tendrían que ver con los gestos del amor que había puesto?, ¿no tendrían que ver con la obrera?, ¿no tendrían que ver con los gestos de la mano?

Empiezo a ver, a ver no la historia, sino dos o tres cosas en la historia, lugares, gente, gente que se mueve, movimiento, y lugares donde ese movimiento toma forma, donde el movimiento va de un sitio a otro.

Hay una especie de doble imagen, en el cine hay dos imágenes: está el sonido y está la imagen, las dos van siempre juntas. La pantalla es un muro, un muro que está hecho para saltar. [73]

Yo también busco... Pero, finalmente, debo hacer como Picasso, no puedo buscar, debo encontrar. Malraux decía que el arte es como el incendio, nace de aquello que arde, debo quemarme los ojos con las imágenes, para ver. [67]

~

No puedes decirle a un actor: escucha, te van a pagar, hoy vas a ir a las siete... Isabelle estuvo tres o cuatro días en una fábrica, para aprender a usar la máquina, pero después ves que es demasiado, que hay que darle otra cosa, y marcar "entrenamiento para la película x", algo que no se parezca a lo que había hecho antes. Ella no podía profundizar. No puedes pedirle a un actor conocido que se lea una página de *La condición obrera* de Simone Weil, que vaya a pasar una hora con las chicas de la fábrica y que después se obligue a discutir con ellas por la tarde, y que al día siguiente se relea a Simone Weil. Es un ejemplo: ése va a ser tu trabajo durante una semana, yo no puedo vigilarte porque debo ocuparme de x y de z; si estuvieras sola, si hiciera *La condición obrera* contigo, saldría muy bien, ya he hecho películas así. Pero ahora no es así. Es lo que he dicho otras veces: entras en un bar, pues bien, es necesario que pase tanto tiempo con la chica del bar... [67]

~

Ésta es una de las regiones donde hay una de las luces más bellas porque varía mucho. A menudo es muy hermosa por la mañana, cuando normalmente la luz matinal es mucho más dura y no es bonita. Eso tiene mucho que ver con las ondulaciones del terreno, con los ritmos y las proporciones entre los campos, los bosques y las colinas. Y el hecho de que haya viento debe

influir. Sólo en Rolle hay unos 32 vientos diferentes, cada uno con su nombre. La luz cambia sin parar. Cuando aquí llueve, hace bueno en Ginebra y en Lausana. Me acuerdo de que elegí LTC en vez de Éclair porque Roch, que había llegado a director técnico de LTC, me había hablado de eso... Y me dije: "mira qué tipo...". Es algo específico del cantón de Vaud. Hay mil paisajes magníficos en otras partes, pero aquí tenemos esta luz tan particular, que puede ser de un gris plomizo a las cinco de la tarde cuando hay nubes. Sientes que la luz se mueve, no ves una iluminación. No hay iluminación, no hay más que luz. Y tengo que salir un poco de todo esto porque me ha influido mucho...

Ahora tengo ganas de hacer pequeños documentales sobre ciertos lugares, asociados quizá a ciertos rostros. Son documentales lo que falta. Y, en esto, la televisión es un desastre... Los guiones deberían hacerse en la televisión. [66]

~

Para el sonido, sigo con mi vieja técnica del directo que no veo que avance mucho en otras películas. Cuando haces una panorámica con zoom —pensaba en esto el otro día viendo el primer plano de *Morte a Venezia* de Visconti—, el técnico de sonido hace una toma de ambiente, coge todo el conjunto, cuando lo que habría que hacer es empezar cogiendo ese sonido con un micro de cañón, sobre todo en una región como ésta, pues bien... estás ahí, escuchas un avión, te mueves un poco, se oyen coches, y ése es el sonido del plano. Eso no quiere decir que haya que grabar ese sonido y decir: ¡ése es el verdadero sonido! No forzosamente, pero hay que partir de ahí y, quizá, el hecho de partir de ahí te haga cambiar de imagen, te dé una idea para el desglose. Ahora bien, es imposible hablar de esto, comunicarlo... Lo he podido verificar de nuevo con los dos cortometrajes que estoy haciendo, uno para el INA y otro para el Ministerio de la Energía: no puedes hablar de eso. No encuentras un productor que te diga: "hay que hacer eso". Y efectivamente he cambiado, necesito saber qué hacen los otros para encontrarme a mí mismo. Pienso que es algo que le falta a Straub, que le falta a Rivette, que me falta a mí. [65]

~

Soy mi propio productor desde *La Femme Marié.* Primero la productora se llamó Anouchka Films, después Sonimage, pero hubo que cambiar el nombre [por JLG Films] porque otra sociedad se llamaba así. Ser mi propio productor me enseñó cómo me dejaba robar. [66]

~

En cuanto a las cámaras, el sonido y la película, no se han hecho avances desde hace mucho tiempo. Ha habido pequeñas mejoras, pero no cambios importantes. Donde puede haber un cambio es en el montaje, donde hay conjuntos de objetos, conjuntos de máquinas. El sonido y la cámara deberían considerarse como parte del conjunto y no tener ese carácter privilegiado: la cámara sería D'Artagnan y el sonido Planchet. Ahora bien, los mosqueteros eran cuatro. En vídeo, la cámara y la mesa de montaje son cosas que están mucho más cerca una de otra en la mente de los que trabajan con ellas. Pero el sonido no es sólo la grabación del sonido. Incluso Bresson se ha quedado en la grabación del sonido: cierto sonido grabado de cierta manera con una intención y que, en ese momento, se convierte en otra cosa. Pero no parte de la mezcla: Bresson jamás ha partido de tres sonidos para una historia. Y me doy cuenta de todo el tiempo que me ha hecho falta para ver que ahora hay que mezclar, que no es montar lo que falta, sino mezclar. [67]

Siempre parto del negativo, soy un hombre positivo que parte siempre del negativo. Uno ve una especie de anuncio y rellena todos los vacíos y huecos que hay y, de hecho, no habrá ni huecos ni vacíos a causa de las debilidades... Estamos muy lejos, ni siquiera hemos entrado en la habitación cuya ventana queríamos abrir para ver el paisaje. O más bien, hemos entrado en la habitación, eso ha provocado una corriente de aire, la ventana que queríamos abrir se ha vuelto a cerrar, los postigos se han cerrado de golpe, se ha hecho oscuro. Entonces hemos empezado cerrando la puerta para poder abrir los postigos y ver el paisaje. La película consiste en cerrar la puerta. Estaba previsto ir junto a la ventana y ver el paisaje, pero todo lo que se ha podido hacer es volver a cerrar la puerta que había hecho que se volviera a cerrar la ventana y que no se viera. No sólo no se ha podido ver el paisaje, sino que le hemos dado la espalda. Esa es la sensación que tengo, para decirlo con una imagen. Esta sensación me ha permitido comprender la decepción de la gente, salvo una o dos personas (¿quiénes?, no lo sé), cuando llegó el sonoro. No era "ya no vamos a poder hacer", como quizá se ha explicado en las historias del cine, eso no llega al fondo del asunto. "Ya no vamos a saber hacer lo que sabíamos hacer", no se trata para nada de eso. Se quería ir a alguna parte y después llegaron los promotores, y el bosque al que se quería ir se cerró. No estamos en contra de las casas, pero tampoco es eso. Ésta es mi sensación, no sé si otros la comparten. Pero los otros cineastas no sienten de esta manera la historia del cine... [65]

~

De camino al habla. Hago más cine utilizando fragmentos de Heidegger, o de Wittgenstein, o de ciertos filósofos como Bertrand Russell, que me gusta bastante. A veces lo leo en inglés para asegurarme de que no lo voy a comprender todo y que sólo me haré una idea, porque en inglés parece completamente distinto. Me gusta cuando en los libros de filosofía el principio no es como el final, que no sea una sentencia. [65]

~

La originalidad de mi relación con el sonido respecto a la relación que tienen otros cineastas es que todas mis películas, desde *Sauve qui peut (la vie)*, no tienen más que dos pistas de sonido. En general, existen varias pistas sonoras: si un coche llega junto a la playa, está el sonido directo del coche y la voz de los actores que dicen “te quiero”, “yo también” o lo contrario, constituye por su parte la segunda pista; hay una tercera con el sonido de las olas; y una cuarta con la música. Si la acción pasa en el campo, a alguien se le ocurre meter el canto de un gallo en la quinta pista, pero para cinco pistas no hay más que dos manos ante las que desfilan como soldados en una operación que se llama mezcla. Yo incluyo todos estos sonidos en dos pistas puesto que sólo tengo dos manos y, si tuviera una sola mano, usaría sólo una pista. [64]

[En *Prénom Carmen*] No escogí a Beethoven, fue Beethoven el que, de algún modo, me escogió. Cuando tenía veinte años, que es la edad de los personajes de mi película, escuché los últimos cuartetos de Beethoven en Bretaña, al borde del mar. En la actualidad, Hamlet o Electra pueden existir sin música, pero no Carmen.

Quería música que hubiera marcado la historia de la música, tanto en la teoría como en la práctica, y los cuartetos de Beethoven representaban eso. Hubiera podido escoger a Bach, algo como *El clave bien temperado*, música que representa toda la teoría y toda la práctica de la música que ha existido hasta la época, y que da trabajo a todos los músicos del pasado y del presente a lo largo de la historia. De hecho, en mi próxima película, voy a utilizar a Bach. [64]

En el montaje de sonido, tuve la impresión de estar esculpiendo el sonido, como en escultura, que es un arte que desprecié durante mucho tiempo porque no lo conocía, pero me he dado cuenta de lo que es golpear sobre un bloque para sacar formas y volúmenes. [66]

~

El sonido directo es una cuestión de necesidad, porque un día me gustaría encontrar un tema que me permitiera trabajar con sonidos grabados. Así podría coger mi voz, por ejemplo, pero también otra voz de hombre, una voz de mujer, de niño, y en otro momento sonidos de animales... Y haría un único sonido con todos esos elementos, un único sonido con muchas potencialidades que podrían utilizarse y dar mucho juego. Como en la música: sólo hay un sonido, pero a veces hay 120 violines y, otras veces, hay tres.

Como todavía no he encontrado un tema para que esta técnica no parezca algo artificial (lo cual sucede a menudo en el cine), prefiero por el momento oír algunos elementos sonoros como los ruidos de la calle, el diálogo, eventualmente la música, y todo eso compone justamente una música única. Si, en un momento dado, el ruido del mar puede reflejar la situación mejor que el diálogo, entonces más vale introducir el ruido del mar que la frase del diálogo...

En la realidad, cuando estás junto al mar o en un paisaje que no conoces, los ruidos no tienen la misma tonalidad. No se oye de la misma manera si estás de noche en el campo o por la mañana en la ciudad, y también depende de si conoces o no el lugar donde estás. Esto forma parte del aspecto "investigador" de un cine que debe rendir cuentas. Con varios sonidos, intento construir un todo. Por eso, en relación con otros cineastas, tengo pocos elementos sonoros. Parece que tenga muchos porque están puestos en una pequeña superficie. Pero no siempre hay que molestar con la voz, no siempre hay que mezclar. Si, en un momento dado, voz y música son igual de importantes, entonces puede ponerse una después de la otra: estarán juntas en la memoria. [68]

Le pedí a Maruschka [Detmers] que escuchara los cuartetos de Beethoven, diez minutos al día, en cualquier momento, al lavarse los dientes... pero no los escuchó, peor para ella, le dije que eso le ayudaría a hacer el papel, pero no lo hizo, nada de nada. Pensaban que no estaban siendo dirigidos como habían imaginado, como por Kazan o yo qué sé quién, o por Clouzot que abofeteaba a los actores. Entonces decían: los rodajes de Godard son duros. Es verdad, es violento, es la guerra y, además, eso se debe sentir en la película. A Coutard le pedí que fuera a ver las esculturas de Rodin; pensaba que sería bueno para la película, por los cuerpos, y además consideraba que, si te pagan 9.000 francos a la semana, uno puede perfectamente... pero no fue. No dijo nada, no habla de lo que... Dice: "Voy a hacer esto, voy a hacer aquello, dónde hay que poner la cámara, dime qué quieres y lo hago...", pero no habla de la película. Cuando contraté a los técnicos, les preguntaba —ahora ya no lo hago: "¿Usted qué sabe hacer, poner sellos, llevar paquetes o qué? Usted dice que es ayudante de dirección, pero eso, ¿qué significa para usted?". No respondían nada. Dicen: los rodajes de Godard son duros, pero no hacen nada, esperan a que Godard haya resuelto el problema en su rincón. Lo divertido con Coutard es que se cree que, con haber dicho tal cosa, ya está todo dicho. Dice: "Es esto". Pero no se ha hecho nada. Esta goma está aquí y ese lápiz allá; y si uno acerca la goma al lápiz, entonces ve que la goma sirve para borrar la palabra escrita por el lápiz. Es como un descubrimiento científico. Hay algo que se estanca durante meses, el mismo tiempo que se emplea en hacer una película, y después la cosa se va perfilando. [68]

* * *

Quería un aparato pequeño que fuera tan manejable como el de 8 mm, pero en 35 mm. Es lo que da esa impresión de ligereza, porque no se elige la cámara al azar... Hay que captar las cosas, ensayar, reaccionar rápido, no se hacen las mismas cosas con una gran Mitchell, en fin, está claro que Troyat escribe con un gran bolígrafo. Y tampoco quería una cámara al hombro. Hicimos eso con la *Nouvelle Vague*, al principio, cuando estaba prohibido. Ahora, todo el mundo lo hace, así que queda movido, borroso... [68]

El punto de partida de esta cámara es el día en que vi *Viaggio in Italia* de Rossellini, cuando yo aún no rodaba películas. Me dio seguridad, me dije: "Mira, se puede hacer una película sólo con dos personas en un coche". Incluso si resulta demasiado difícil encontrar financiación, se puede hacer una película por 500.000 francos. Pero necesito esa cámara, ese pequeño objeto no clasificado dado su pequeño tamaño, sus prestaciones y su resultado. Permite asegurar la existencia de pequeñas películas. Con una Panavisión, hace falta solicitar una ayuda sobre la recaudación, es un sistema diferente. Con esta cámara, en cambio, es posible hacer películas de 500.000 a dos millones de francos. Si tienes dos millones, puedes contratar actores, y si sólo tienes 500.000 francos, contratas a desconocidos o a tus amigos, pero es posible hacerla. Con una cámara así se puede hacer una pequeña película interesante por su originalidad. En vídeo resultaría más caro hacer un trabajo interesante y conseguir que se aceptara la originalidad de la misma película, porque hay que utilizar material casi profesional, y eso cuesta una fortuna. Esta cámara da seguridad y me sentiría más seguro si tuviera una en cuanto saliera al mercado: supone la posibilidad de hacer películas, incluso si Gaumont no quiere. [69]

Esta cámara es importante por eso, porque posibilitará que se hagan cosas en cuanto se tenga este aparato perfeccionado, con el cual podrás "ver" y podrás hacer que los otros vean. Como antes en la *Cinémathèque*, cuando Langlois mostraba las películas que no se veían, cuando veías una película de Murnau y te decías: "¡Ah, esto es el cine! Yo también quiero hacer cine". Actualmente hay pocas películas que den a los jóvenes esa sensación.

Lo que temo es que esta cámara se convierta simplemente en una pequeña cámara complementaria y que la gente la considere así. Me hubiera gustado una cámara que pudiera ser operativa en pocos minutos. Porque hay poco tiempo: los fenómenos físicos duran siete u ocho minutos. Si quieres captar un buen relámpago, tienes siete u ocho minutos de tormenta. El cielo del primer plano de *Passion* duró siete minutos, el tiempo de interrumpir la partida de cartas de los técnicos, de subir la escalera y empezar a rodar. Empecé a rodar, pero no sé ajustar el diafragma, Coutard llegó treinta segundos después y lo corrigió. [69]

* * *

Instintivamente, siempre me ha interesado la técnica porque es un diálogo con un objeto sólido. A Raoul nunca le he hablado de técnica, le hablo de lámparas. En cierto momento, cuando ya te conoces bien, hablas de mujeres o de dinero, pero eso es todo. Siempre he estado en el extremo, en la baja sensibilidad. Todo el mundo rodaba con una gran cámara, nosotros nos la pusimos al hombro, cosa que no hicimos de buena gana; y Raoul terminó por hacerse viejo más rápido que los otros a fuerza de llevar la cámara al hombro. Ahora ponemos la cámara sobre un trípode. Ya no soporto ver un plano hecho cámara al hombro, los encuentro temblorosos. [70]

Hago la puesta en escena de manera que el cámara pueda enfocar, conservando el mínimo de cosas fundamentales que querría tener: trabajar con poca luz, con objetivos de gran obertura. Si hago un primer plano con el 50, el cámara me dice: "Jean-Luc, escucha, ella no debe mover la cabeza. Enfoco ese mechón de pelo, ¿de acuerdo? Si mueve la cabeza, ya no sé si va a estar enfocado. Por lo que es mejor que no se mueva". Como de todas formas quiero que se mueva, hacemos el plano con el 35, pero con el 35 ¡ya no es el mismo plano! Hoy en día, los cámaras ya no saben enfocar. Las condiciones para enfocar son diferentes. Antes, un operador como Douarinou, en una película de Ophuls, sabía enfocar de cierta manera. Partía del plano general y terminaba en un primer plano. Lo conseguía con un cierto estilo de película, de iluminación, de óptica. Actualmente no se utilizan las películas sensibles como se debería. Siempre me han interesado, pero los directores de fotografía como Lubtchansky utilizan películas sensibles trabajando a f.4, lo que no tiene ningún interés. Yo prefiero usar una película menos sensible para trabajar su parte más sensible, la que no estudian los laboratorios. [70]

-

Efectivamente, siempre me han interesado las crisis: coger la película por el límite, en el lugar donde incluso el fabricante ignora sus posibilidades. En algunos momentos algo sucede y consigues cosas muy bellas, que los fotógrafos saben hacer; pero ellos no hacen más que una imagen, y el encanto del cine es hacer precisamente que esas cosas bellas se alarguen un poco. Hacer que algo extraordinario dure un poco; eso es lo que ha suscitado el interés de la gente por el cine: lo excepcional que dura un poco. [69]

-

A mí no me molesta volver a empezar tres días después un plano que no me ha gustado. Y decir: hay que rehacerlo. El vídeo permite en ciertos momentos poner a la gente ante las cosas. Pero no pones a la gente ante algo que tú mismo no sabes lo que es. Mi manera de funcionar en las discusiones es empujar hacia la catástrofe, incluso empeorarla, para salir de ello, para que se encuentre el medio de salir. Es lo que debió ligarme a los grupos de izquierda, donde a veces se producían discusiones extremadamente violentas, pero lo que me molestaba es que después no se continuaba y que, al día siguiente, no recibías una carta sobre la discusión de la víspera, lo cual hubiera permitido cierta continuidad... [69]

-

Las dificultades de diálogo con el constructor son las mismas que las que he encontrado en mi diálogo con los técnicos, los cuales tampoco dialogan con los constructores. Lo que hace que se comprometa todo un estilo de rodaje para lograr un cierto objeto, que este objeto no sea aceptado de buena gana porque se ve como algo que va contra las costumbres culturales. En este sentido, nos encontramos con todos los análisis de Leroi-Gourhan sobre lo que suponen los gestos, las formas y cosas así. Desearía que hubiera un principio de discusión sobre algo que es probablemente exagerado por mi parte. ¿Hasta qué punto es exagerado? Para mí, el cine es el arte del montaje, ¿cómo se hace entonces el montaje del pensamiento? ¿Qué es lo que posibilita que, cuando dos enamorados se intercambian frases del tipo "vas a dejarme, me dejas, no serás capaz de decirme eso, es injusto que digas eso", hagamos un montaje del pensamiento? Ahora bien, estoy en una época de mi trabajo en que ha habido tanto desmontaje que, finalmente, se podrá montar. Pero uno se pregunta: ¿qué va a poder montarse, y con qué? La única cosa que me pone furioso —menos ahora pero todavía me pasa en algún momento— es que no puedo ver una flor, ni una nube y no hablemos de un rostro —que aún es más difícil—, lo cual es la base de mi trabajo actual, porque no tengo esta cámara, y por eso precisamente la pedí. Cuando le doy la cámara a Menoud, me dice "no Jean-Luc, no hay que exagerar, no te desesperes", y yo le digo "espero que tengas más energía para llegar a tener un modelo que funcione porque, como cineasta, lo necesitas". Porque, después de seis directores de fotografía distintos, he visto que ninguno lo necesita. [70]

Ya dije: lo que querría en principio es aprovechar todos los avances de la electrónica o de la mecánica moderna, de la óptica y de todo, a partir de una cámara, la de Kodak de antes

o la Eyemo, pero con todo: puesta a punto automática, visor, contador de tiempo si quieres ponerlo, de manera que sea un hombre completo con un aparato perfeccionado de 35 mm, mucho mejor que de 16 mm. [70]

Quiero hacer pequeños planos como éstos. Me dirás que, si son pequeños planos, no son para las películas. Por tanto, tienes una idea de lo que han de ser las películas. [70]

Querría volver sobre esta idea fija que tengo: resulta inverosímil que durante sesenta años la cámara estuviera sobre un trípode y que la única idea haya sido ponérsela al hombro. Era una idea válida para una película, pero después se ha copiado mucho. Yo, que fui el primero en poner la cámara al hombro, ahora me horroriza ver a todos esos cretinos de la televisión con su cámara al hombro. Y ya no saben hacer un encuadre, porque no se encuadra a partir del hombro. [69]

Se encuadra a partir de la mano, del estómago, del ojo, pero no a partir del hombro. Las tres cuartas partes de los cámaras profesionales miran con el hombro y el trípode. Lo que haría falta, y por eso necesito una fijación, es que la cámara pueda posarse como un pájaro. [69]

Si a Lubtchansky o a Coutard les interesara, hace tiempo que ya lo habrían hecho; si a Musy, mi técnico de sonido, le interesara que la cámara fuera insonora, hace ya tiempo que habría ido a un peletero con su anorak para que le confeccionara un *blimp* que no parta de la caja de cartón como hacen todos los fabricantes de cámaras que creen que eso es un *blimp*. Ahora bien, cuando las cámaras, incluso las Panavisión o las Mitchell, hacen un poco de ruido, ¿qué se hace? Se pone un anorak encima o, como hace un tiempo, ese chaquetón llamado canadiense. No hay más que eso. Ahora ya está, pero he necesitado tres años para tener esta idea, para decirle a Musy: "Escucha, no me digas que este trasto hace ruido, si tienes tu anorak, podrías haberlo adaptado para envolver la cámara". Porque efectivamente hay que partir de otra forma de *blimp.* [70]

No soy el amo de la película, hago lo que puedo con quince técnicos. Tengo un cierto poder, cierto control y veo que ellos tienen dificultades. Ya no escucho sus historias y le digo a Raoul: "Para de explicarme que eso no funciona, haz un informe que diga 'me parece que si pasa esto es porque...' como hacen los científicos en los manuales escolares. Escríbeme algo y traduciré lo que hayas escrito tratando de comprenderlo para poder explicárselo a Beauviala de forma que no se lo tome a mal". Pero ellos dicen: "Es el espejo, es el obturador, es porque...". Buscan al mismo tiempo el mundo y la explicación del mundo. En todo caso, me he dado cuenta de que cuando enfoco a ojo y ruedo quince planos, todos están borrosos. Como estoy haciendo la película y de todas maneras necesito utilizarlos por razones filosófico-artísticas, se hace el plano —no hablo de los objetivos y de todo lo que hace imposible este trabajo—, pero finalmente hacemos trabajar a esta cámara de una manera en que, efectivamente, no debería trabajar.

Si trabajo con Menoud o con otro, lo que me interesa es que, a ojo, logra comprender a través del ojo, a través de lo que ve, la puesta en escena y, viendo el movimiento, de memoria, sabe que en tal sitio —pero de memoria, sin hacer una marca— hace

un cierto gesto con la mano que corresponde a la puesta en escena. En ese momento, estamos sincronizados, hay un trabajo en común. [71]

* * *

Los japoneses consiguieron una película que se hizo para los colores, para las luces japonesas, que no son los colores y luces de Vermeer o Rembrandt. Ellos trabajan con capas de colores que no son las capas de Matisse o de Picasso, sobre rostros mates. La Fuji está hecha para eso. En Occidente, los rostros... se dice que los rostros son pálidos pero es falso, son rosas, amarillos, rosas cuando están emocionados, rojos cuando se encolerizan... Kodak está en la tradición de la pintura holandesa. [72]

La pintura se hace en varias fases: el pintor vuelve sobre la tela. Por el contrario, la ideología del rodaje es que es *ahí* donde se hace, en un momento determinado, es ahí donde tienes el poder para hacer este ensamblaje de cosas que hace una película. La batalla siempre tiene lugar en el rodaje, no antes ni después. Sin embargo, hay otros momentos en que podría entablarse, pero ya no se tiene la posibilidad de elegir. Lo que actualmente pido es poder elegir el lugar donde entablar la batalla. [69]

* * *

En la primera parte de esta entrevista, mostré una foto de Cartier-Bresson y dije que ese plano era imposible de filmar. En realidad, no es que sea imposible a priori, sino que es la ocasión la que no se produce. Es como el plano del huevo al plato que cuece en una cocina que te mostré en Grenoble: si para filmar ese plano es necesario montar una producción de un millón o de diez millones de dólares, ¡pues evidentemente no lo haces! [69]

~

La *Nouvelle Vague* aportó precisamente ideas para producir de otro modo. Estas ideas no eran muy originales, simplemente surgieron porque, si uno trabajaba como los otros, no tenía derecho a un lugar. Si eras de otro mundo del que eran los que estaban en boga, que formaban un círculo muy cerrado, no estabas en el cine, así de simple. De ahí vino la idea de hacer el cine de otra manera. Veías una película de Rouch o de Painlevé, que filmaba caballitos de mar, y te decías: "Si en lugar de un caballito de mar, pongo a Jean Seberg, seguro que surge una imagen". En la época, Alekan te decía: "No, si pones a Jean Seberg en el lugar del caballito de mar, eso no dará una imagen de Jean Seberg". Nos hacían creer eso. [69]

~

En el cine, y en el arte, siempre ha habido escuelas. Cuando hay un equipo o una escuela, entonces es que algo está teniendo lugar. Eso no puede durar mucho, cuatro o cinco años, pero es así como suceden las cosas. En ciencias es parecido: tienes un equipo que se pone a trabajar en un proyecto durante cuatro o cinco años. Un estilo nunca viene de uno solo, sino siempre de cuatro o cinco personas, incluso si uno destaca más que los otros. El estilo es de los hombres, pero no del hombre mismo. [69]

Es algo que existía en pintura: en un taller trabajaban doce para hacer un cuadro. Tintoretto hacía los movimientos principales, después su hijo hacía los pies o los ropajes. Además, había una jerarquía. Si algo no iba bien lo borraban y volvían a empezar. Pero no hay que ponerse a favor o en contra de este método. Hay momentos en que es bueno no ver. Alguien como Rivette, con la película que está rodando, no va a ver los *rushes*. Me parece importante que en cine exista también esta posibilidad. [69]

~

Lo cierto es que los técnicos nunca han inventado el material, sino que lo utilizan, pues siempre son los constructores los que inventan. En cambio, luego hay una alianza práctica —y éste es mi reproche— entre el constructor, que sólo se sustenta por sus datos industriales, y el conjunto de técnicos que, en el 99% de casos, son quienes lo utilizan mayoritariamente y los que necesitan ese objeto, puesto que sin este objeto no existen. [69]

No es una acusación, pero me he dado cuenta de que, dentro del equipo de una película, es tan difícil hablar con los técnicos como con los industriales. Es difícil si cada uno habla de su proyecto. Es como un marido y una mujer: es difícil hablar de cosas que están "entre". La palabra viene a ocultar, cuando la palabra debería, de hecho, nacer del proyecto para que fuera la palabra del proyecto. Mi idea es que la palabra sea la palabra de la cámara, si se puede decir así, a la que damos el relevo, pero hablando nosotros el lenguaje de la cámara y no el nuestro aplicado a una cámara. Y cuando hablamos de una película, habría que hablar en el lenguaje de la película más que en nuestro lenguaje sobre la película, como se hace ahora en *Cahiers*. [69]

Giacometti decía que, cuando hacía un retrato y la persona empezaba a posar, algo se perdía. Entonces hacía falta una infinidad de veces para volver a encontrar la primera vez, muy rápidamente. A menudo se perdía... Pero con los jóvenes, ya no hay primera vez. Es lo que le deseo a Bresson, que vuelva a encontrar eso, por él y por mí mismo, que necesito verlo. Me gustaría que me impactara tanto como me impactó *Pickpocket*. Uno pensaba: ¡Ah, pero se puede hacer eso! O como las primeras veces que vimos películas mudas con Langlois. ¿Se puede hacer eso? [71]

Cuando uno ve un Rembrandt en el Louvre y se compra un libro de Hachette en las tiendas Gibert, uno se dice: "Mira, esta reproducción no es buena". Pero sabe que es una reproducción. Con la televisión, ya hace mucho que no se piensa ni por un segundo que la película que ponen es una reproducción. Ahora es la película. Incluso para los cinéfilos. Como mucho se piensa que es un original mal proyectado. Nunca como una copia. Siempre he pensado en la imagen como en una imagen de otra cosa. En la imagen de la televisión como una imagen de película, en la imagen de película como una imagen de la "vida"... En mí como en una imagen para otro, y para mí no como una imagen. Y cuando nos tocamos somos un poco menos imagen. Es la diferencia entre las imágenes y los seres vivos. Siempre consigo ver una imagen como una imagen, pero me cuesta con las personas, porque ya no hay comunicación. Hace mucho tiempo que los carteros ya no llevan postales: ya no hay sitio en los buzones. Están llenos de publicidad. Pero yo continúo escribiéndolas. [71]

1984-1988

Hice algo de montaje para Braunberger, eran documentales. Ése fue el verdadero comienzo de mi carrera cinematográfica profesional. También monté películas de viajes para Arthaud, que se proyectaron en la sala Pleyel. Mi idea era tratar de encontrar en los documentos el medio de organizarlos de acuerdo con las reglas clásicas del montaje. Siempre que me fue posible, empleé la construcción clásica. Si había alguien que miraba a la derecha, yo buscaba la imagen de otro que pudiera cruzarse con esa mirada. [72]

Me gustaría rodar una vez en el equivalente de un gran plató de la Metro, o poder rodar de vez en cuando una gran película para tener la sensación de la que hablaba Fellini cuando rodó su primera película como guionista, *L'Amore*, con Rossellini. Rossellini le dio el papel y después apareció un pequeño artículo de Fellini en una revista de cine de la época, que decía: "¡Ah! Pero esto es maravilloso, porque antes me trataban como a un perro. Y desde que pasé a ser actor, ya no tuve que hacer nada. Me sentaba, decía 'sándwich', y me lo traían". [73]

◆

Lo que veo que falta por todas partes es una relación con el argumento. Intenté compartir esto con otros, muy conscientemente. Y vi que era una utopía preguntarle a un actor: "¿Hay algo que te interese de esta cuestión? Porque si no te interesa, no puedes hacer esto". Con los *amateurs* hay algo que es "*amateur*" en el buen sentido: ellos aman lo que hacen. Puedes establecer relaciones. [73]

◆

Una película de tres personas en una habitación puede costar mil millones, o veinte mil millones si está Robert Redford. Pero si sólo hay desconocidos y se hace en cinco o seis semanas... Todo depende de las películas. De entrada, alguien que tiene la idea de "tres personas en una habitación" para realizarla en ocho habitaciones diferentes y con algunas escenas de calle, ya nos está diciendo que le faltan medios. Pero le faltan medios desde el principio, ya que pide demasiado.

Siempre se habla de la "falta de medios" en el cine. Un literato nunca se queja de que haya demasiadas pocas letras en el alfabeto.

Y hoy en día, yo no lo entiendo, con el vídeo, las técnicas ligeras, se podría al menos, manteniendo el tema, dar una idea, tener el ánimo de tipos como Rohmer, que rodó mucho en 16 mm, pero él solo y en mudo. Rohmer rodaba películas mudas porque tenía ganas de rodarlas. Escribía si tenía necesidad de escribir.

Ahora hay más películas a cielo abierto, en decorados naturales. Cuando se hacía en estudio, los actores esperaban en el bar. Podían ir a charlar y, mientras charlaban, seguían estando dentro del cine en todo momento. Ahora ya no es así, y se tienen que enfrentar a sí mismos. Los deportistas no se aburren, cuando no juegan. Es algo que he tenido siempre muy presente. Hay un abandono desde el principio, que antes no debía haber, y te encuentras solo. Sobre todo si no tienes las palabras habituales, los medios habituales, o la manera habitual para hacer creer que hay algo que existe, que es bonito, que vale la pena invertir en ello. Mi única relación seria era con los verdaderos creadores: productores-directores, las dos cosas juntas. Pero tienes que buscar otra cosa.

Nuestra única originalidad fue decir: hacer películas es posible. No es cierto que hagan falta grandes medios, se pueden hacer películas con un pequeño presupuesto y pueden resultar grandes películas. [73]

Nosotros siempre quisimos ser marginales, ampliar un poco el margen. [73]

◆

La gente podría explicar cientos de sueños, de imágenes, de pensamientos. Pero contar cientos de cosas no es siempre fácil, así que es algo que suele dejarse para mañana y, al final, nadie hace nada... No hay posible interlocutor. Porque no se puede hablar abstractamente. Hay que dialogar en un contexto preciso. Es como si estuvieras hablando de un hijo durante diez años y no lo tuvieras nunca... Se habla del hijo cuando lo has tenido. Pues lo mismo con una película...

Sin embargo, la crisis tendría que ayudar al cine, puesto que es su materia prima: ¿acaso el cine habla de otra cosa que no sea el amor (crisis de pareja), la guerra (crisis entre países), etc.? Explicar una historia es explicar una crisis...

Es doloroso, difícil, es cada vez como la creación del mundo. Es muy duro. Para mí, consiste en poner orden en el mundo que me rodea y en ver si ese orden puede mostrarse, explicarse, bajo una forma espectacular... Poner orden en el desorden... Decirse: "Mira, un chico, una chica... hacen esto y aquello. ¿Qué se dirán ahora?...". Pero insisto en que me gustaría hablar de otra cosa que no fuera de un chico y una chica. Con mis 50 años, empiezo a estar cansado de hablar de eso.

De hecho, soy alérgico a todo lo que es militar, a todo lo que es pelea. Excepto la pelea a cuerpo descubierto, es decir, el deporte o la pelea con palabras, es decir, Sócrates. Las otras peleas son cosas de chicos y yo tengo un lado profundamente femenino... [68]

~

En cualquier caso, si he querido ser actor, es porque quería alejarme del campo de la técnica, que me aburría. Y porque tenía la sensación de estar siempre ante niños que sólo querían hablar de su salario. Pasar al otro lado de la cámara, de la técnica, me ha servido para introducirme en un *no man's land* que tenía ciertamente un valor para la película [*Prénom Carmen*] y también para existir ante mis propios ojos de director. En este papel, me siento aislado.

En el fondo, el cine es una especie de psicoanálisis exterior. Si me encontrara con un buen psicoanalista, quizás haría un psicoanálisis; de igual manera que sólo puede hacerse una buena película si se encuentra un buen coproductor, un buen coguionista. Una película debe hacerse con placer y rigor. Hoy en día se ve claramente que ya no se puede trabajar de cualquier manera porque, si no, dejas de existir. Hay que cuidar mucho el propio trabajo. Cuando se dice "cuidar", suena a enfermo. Pero también quiere decir mantenerse en buen estado, estar atento a uno mismo. Cuando uno está desesperado, ya no se lava. La mayoría de las películas actuales ya no se lavan. [68]

~

Es verdad que los hombres ya casi no saben hacer cine. Afortunadamente, una parte de mí es productor y no soy sólo director. Vivimos en universos muy cerrados. Parece como si las mujeres hubieran desparecido del cine, como si las actrices ya no aportaran lo que aportaban en el universo de los productores. Tampoco las productoras. Los hombres están deshechos, sí, y yo siempre he filmado en la situación en la que estoy. *Détective* es un guión deshecho. Y además, siempre he empezado deshaciendo.

Si fuera un banquero, se podrían encontrar mil historias; y si fuera un mecánico, también habría mil posibilidades de intriga. Parto de eso. Pero cuando tienes a Adjani, ¿qué quieres que haga? Es imposible, ella no puede hacer más que lo que hace; al fin y al cabo, lo ha decidido así.

Los que se ocupan de la toma de sonido, los técnicos de alto nivel, "los graduados de la técnica", son las únicas personas que no me gustan en absoluto; aparte de uno o dos, son gente que sólo existe por sus máquinas y que, encima, es de lo único que hablan. Además, nunca ha habido un gran director de fotografía que haya hecho una gran película. A veces algún actor, y por eso le dediqué mi película a Clint Eastwood, porque no hay 36.000 actores que se hayan convertido en productores o en directores. Los directores de fotografía no pueden, y no hablemos ya de los ingenieros de sonido o de los guionistas. Todos esos técnicos hablan para hacernos creer que existen. En mis dos últimas películas, *Je vous salue, Marie* y *Détective*, había dos categorías: desconocidos-conocidos, no sistema-sistema, y era lo mismo.

Actualmente, con el color, un director de fotografía ya no tiene mucho que hacer. Kodak está ahí. Si le pidieras a un director de fotografía que constituyera su material con los elementos de base que utiliza Kodak, no sabría: les faltan conocimientos de química. Son los notables, la nobleza de espada. Los guionistas son la nobleza de traje. Ha habido algunos técnicos con los que me he entendido muy bien, como Coutard; pero al principio hubo una especie de lucha por el poder, una lucha de asignaciones. Antes de que empezara a hacer cine, los grandes directores de fotografía eran para mí Schüfftan, Serafin en Italia y Boris Kaufman. Coutard es el último.

Pero a los que trabajan en la película no les interesa. Con los técnicos puedes tener un dialogo a través de los objetos, pero no puedes pasarte toda la jornada. Con los productores se tiene un diálogo sobre el número de entradas, pero no todo el día. ¡Y con los actores, nada! Es algo terrible. Ya no se sabe quién habla. Son hablados. Yo también, pero, al menos, me pregunto: ¿quién me habla? En ese momento mejor haría yendo a psicoanalizarme. Por otra parte, me gustaría tener en la película a un ayudante que fuera un poco como un analista.

Sin embargo, en ese momento, uno se ve forzado a entrar en relaciones un poco personales, a hablar un poco de sí mismo. Yo suelo hablar de mí mismo “en” las películas. Ellos saben mucho sobre mí, pero yo no sé gran cosa sobre ellos. Antes me importaba un cuerno que me considerasen “un-genio-que-trabaja-en-su-rincón”, un marginal. Ahora es algo que ya no me resulta cómodo y les recuerdo que soy yo quien ha ido a buscarles para pedirles que hagan una película, y que ellos también tendrían que dar un paso adelante. Johnny [Hallyday], que es un superprofesional allá donde esté, da ese paso, por profesionalidad. Viene a ver cómo va la mezcla, porque es un hombre de sonido. Cambiamos la música y vino a ver la nueva música. Entonces me digo: “eso es un profesional”. [74]

*

La gente utiliza el estéreo de una manera muy primitiva. Tienes dos altavoces, uno a la izquierda y otro a la derecha; no hay con lo que hacer cosas extraordinarias, pero el estéreo tiene una ventaja y es que se puede poner alto y sigue siendo perfectamente audible, siempre que se tenga una buena instalación. Existe la posibilidad de encoger o de agrandar la pantalla más por el sonido que por la imagen. Me gusta utilizar ruido y sonido ambiente y me dan ganas de empezar a trabajarlos como hace un músico con su partitura, de tener una partitura con un fragmento de Chopin, un fragmento de música sintética, un fragmento de ruido de grava y de componer algo con todo eso, además de los diálogos. Entonces me volvería más bien músico, como la gente que compone con un piano y una orquesta. Hay momentos en que incluso estaba contento de haber tenido que cambiar de música sobre la marcha, porque a la izquierda tenía a Liszt y a la derecha a Wagner, y entonces tenía que encontrar en qué momento podíamos ponerlos a la vez y pasar de uno a otro. Pero eso sigue siendo pretencioso y primitivo: el laboratorio francés sacó un sonido óptico correcto porque se llevó la búsqueda hasta el límite, y prácticamente fuimos a Londres para hacerlo y Éclair, que quiso hacerlo allí, hizo lo que hacen los ingleses.

Afortunadamente, conozco bien la técnica y me gusta un aspecto de la técnica que no diferencio mucho de la estética. Soy un poco como Liszt con el piano. Algunas de sus composiciones vienen del piano. Sólo un pianista más allá del virtuosismo podía inventarlas, tener ideas que un compositor normalmente no tendría. Me gusta la parte técnica del cine porque me da ideas para hacer planos. Como Hitchcock, por ejemplo: ideas que Gide no podía tener. [74]

* * *

Ahora me siento más cerca de las imágenes. En parte se debe al hecho de trabajar en vídeo, algo que hago cada vez más. Utilizo el vídeo para que me ayude a ver y para trabajar mejor, ya que no puedo rodar algo y verlo inmediatamente mientras imagino todo el tiempo una pantalla real detrás. El vídeo me permite ver primero, y entonces puedo empezar a escribir a partir de lo que veo. Antes —como muchos cineastas y ejecutivos de la industria—, primero escribía y luego dejaba que viniera la imagen. Escribiría acerca de ti: "Ella se ha sentado en una esquina, y me miraba con esa cara" y luego imaginaría la cara y la dirigiría. Ahora te miro y te imagino primero, y tomo notas a partir de ahí. La mayoría de personas creen que sólo trabajan cuando la cámara está rodando, pero no es eso. Cuando la cámara rueda, ya está todo hecho. Es como la vida. [75]

* * *

Usaré las mismas palabras que Picasso, no para compararme con él, sino porque vienen bien: "Pintaré hasta que la pintura me rechace y no me quiera más". Trato de hacer lo mismo con las películas. Continuar hasta que las películas me rechacen. No el público, y menos la industria —¡la industria siempre lo hizo! Continuar hasta que la pantalla diga "no". Tuve la sensación mientras hacía *Je vous salue, Marie* de que había una pantalla inmaculada, y que me decía: "No te alejes tanto, o no te acerques tanto. O ven más cerca. O no vengas". Sentí que ahí había una voz. [75]

* * *

Después de más de treinta años fabricando imágenes, uno empieza a preguntarse seriamente de dónde viene esa imagen y qué es. La religión ha surgido de la imagen y toda imagen es religiosa. La imagen no es una conquista de los católicos, de los griegos o de los chinos. La imagen nació al mismo tiempo que el hombre. Desde el momento en que el ojo vio y la mano trazó un signo, existió el sonido y, por tanto, la música. En un momento determinado, los hombres se asociaron, crearon tribus y produjeron tótems, imágenes. La idea de la religión, en su sentido amplio, está contenida en la imagen y se genera a partir de ella. El cristianismo apareció justo en el momento en que se sentía la necesidad, por decirlo en términos modernos, de poner en escena nuevas imágenes. Retornar la divinidad a lo representado. La Biblia vino después, es un texto posterior. Las cosas sucedieron y después se escribieron, se contaron y representaron.

Creo que el catolicismo es la imagen, mientras que el protestantismo de Lutero es la música. La música protesta contra la imagen. Por eso he utilizado la música de Bach en esta película [*Je vous salue, Marie*]: es la música de la Reforma, música que protesta contra las imágenes católicas. [76]

▪

Una de las cosas que más me preocupa de los pintores que me gustan o interesan es cómo resuelven el problema de la posición de los cuerpos en sus cuadros, cómo escogen dónde colocarlos, cómo determinan el encuadre, qué ponen y dejan fuera y, sobre todo, a qué distancia una pintura es una cosa misteriosa. Y más todavía cuando se trata de representaciones de la madre de Dios, la mujer más representada del mundo.

El verdadero problema de esta película es la representación, porque María ha de ser un personaje conmovedor. Debe emocionar por las ideas, por la fe o ausencia de fe, por lo que representa. En definitiva, todos somos imágenes, los biólogos lo dicen en la película. Lo que era difícil era conseguir esta ausencia de emoción. Por ejemplo, tenemos a Myriem Roussel en el papel

de María. Es una actriz muy bella que consigue expresar cosas. En consecuencia, caímos en la tentación de hacerle un primer plano, como los de Dreyer a Juana de Arco. Lo hicimos y descubrimos que era algo conmovedor. La escena es conmovedora, emocionante... por tanto, no nos sirve. María desaparece, el mensaje desaparece, o la posibilidad del mensaje. Entonces tenemos que retroceder, rehacemos la escena y nos colocamos demasiado lejos. Esto es caro, lento y nos pone a todos de mal humor... Lo hacemos y descubrimos que estamos demasiado lejos. Terrible... El interés principal de este film era encontrar la distancia justa, buscar el punto justo, el centro. La tentación y el pecado en esta película están en la distancia. Agradezco a la técnica que me haya hecho pensar en el pecado, en mí como pecador, al realizar esta película. [76]

▪

Queríamos intentar filmar a una mujer desnuda sin hacerlo de un modo agresivo, que no fuera como en una película X. Hay varios planos que se acercan al dibujo anatómico. Quizás la desnudez sea excesiva ahí. Corres el riesgo de ser siniestro. O incluso de cometer un pecado. Quizás sea una palabra demasiado grave. Pero era difícil saber cómo mostrar el desnudo. A menudo en la pintura, la Virgen se representa semidesnuda, o al menos con el pecho desnudo o insinuado, junto al niño Jesús. Esto siempre causó problemas. En tiempos de Lutero, por ejemplo, hubo mucha oposición a Rafael. Los soldados alemanes entraron en Roma y rasgaron muchas de sus pinturas. Pensaron que era demasiado... un estilo de pintura demasiado

Playboy. En *Je vous salue, Marie*, intentaba que los espectadores vieran la carne y no una mujer desnuda, si es que es posible. Y la diferencia entre ambas, el sentimiento de algo carnal. Y también pensamos en desnudar a José, tal como desnudamos a un hombre en *Prénom Carmen*, pero decidimos que el público no lo entendería, que pensaría que María y José iban a tener relaciones sexuales. Así que fue absolutamente imposible. ¡Y yo soy un hombre y me gusta mirar a las mujeres desnudas! [75]

~

A lo largo de mi carrera, hay una historia personal. La primera mujer de la que me enamoré se llamaba Elisabeth. Después me enamoré consecutivamente de chicas que se llamaban Anne. De Anne pasé a Marie, o mejor dicho, a una persona que se llama Anne-Marie. Mi madre se llama Marie... Bien. Ana es el nombre de la madre de María, Elizabeth es la hermana de María y madre de Carmen... Sí, debe haber algún problema con los nombres. Porque que las cosas se digan de un modo o de otro debe obedecer a alguna razón. Quizás lo que hay es una tentativa de entender los personajes femeninos, de llevarlos lo más lejos posible. Comenzando por Carmen, que es un gran mito moderno. Carmen no es una mujer, es una imagen del amor. Después de esta imagen del amor profano y sensual que es Carmen, he sentido la necesidad de remontarme a otra imagen de mujer que también es una imagen de amor, pero de otra clase de amor. [76]

~

En cuanto a los símbolos, rodamos exactamente como los documentales de Walt Disney en los viejos tiempos. Preparábamos la cámara y nos quedábamos esperando, esperando, esperando hasta que conseguíamos lo excepcional en lo cotidiano, en las cosas naturales. Quiero decir que filmábamos el sol, pero necesitábamos un avión cruzando el sol, ¡y eso no pasa cada segundo! Es algo único. Por eso sobrepasamos el presupuesto en *Je vous salue, Marie*, y tuvimos que parar y rodar *Détective* para ganar algo de dinero, y luego volver y acabar *Je vous salue, Marie*, y fue muy perjudicial. Yo no quería hacer *Détective*, aunque ahora que la he hecho no me molesta. Pero fue un hijo no deseado. Y entonces, ¿qué haces? Tienes que ocuparte de él. Lo que queríamos en *Je vous salue, Marie* era mostrar signos en sus comienzos. Signos en el sentido de señales, el nacimiento de los signos, cuando los signos empiezan a crecer. Antes de que signifiquen un sentido. Signos inmaculados, de alguna manera. Y no solamente para dar la sensación de la naturaleza, con el fin de ser poético, sino para mostrar el proceso físico que hace posible la naturaleza. Una filosofía de la naturaleza, tal como intentábamos mostrar el espíritu y la carne de María. También, para acercar la ciencia a lo natural, en lugar de mostrarlos como opuestos. Porque hay una escena en la que el profesor está hablando de la creación —el texto procede del trabajo de un físico británico— y suena como algo muy bíblico o religioso. Somos extraterrestres, como se dice en la película. Venimos del cielo. Y no es por casualidad, sino por designio. [75]

~

Nunca se ha logrado hacer cine. En un momento dado, cuando vi las películas mudas, creí que ya se había hecho todo. Es como si hubiera descubierto de golpe cinco siglos de pintura. Eso duró hasta *Pierrot le fou*. Me decía: "Pero qué puedo hacer si, incluso yo mismo, ya lo he hecho todo". Y después Mayo del 68 ayudó a hacer el vacío. Ahora sé que se ha hecho todo pero que queda todo por hacer. Sin embargo, con el paso de los años, creo que no se hará.

Si todavía se pudiera hacer una cámara tal y como se hacían en 1920, es la que me compraría. Intenté fabricar una cámara, me llevó diez años y no lo conseguí. Eso no lo puedes hacer solo, no sería más que una quimera.

La gente viene a verme y me dice: "Monsieur Godard, yo querría..." Pero, ¿qué se imaginan? A mí me costó unos diez o quince años entrar. Antes les decía: "El cine es una foto y un lápiz. Usted lo tiene, está inventado. Ahora hay un montón de material de vídeo. No tiene más que empezar por su vecina".

Lo que ha desaparecido del cine es el documental. A la televisión, le queda la ficción bajo una forma perversa. Si fuera profesor, diría que el cine empezó con la noción de documental. Con Méliès y Lumière. Ambos creían hacer lo que hacía el otro. Cuando Lumière filmaba una partida de cartas o la merienda del bebé, había más ficción sobre su siglo que en Méliès y su *Voyage dans la lune*. Estaba más cerca de Proust. Si uno quiere ilustrar a Proust, hay que coger a Lumière.

La *Nouvelle Vague* nació de Painlevé, de Rouch y de Rossellini. Nació del documental. *À bout de souffle* nació de *L'Hippocampe* de Painlevé y de *Roma, città aperta*.

Dije que era una pena que el cine no se enseñara en las universidades. No se me escuchó, pero en Estados Unidos se hizo. De ello han salido criaturas medio monstruosas, medio estúpidas, los Coppola, Spielberg... El más asqueroso, aunque al principio me gustara, es De Palma. Cassavetes nunca fue así. Y lo pagó con su vida. Los americanos dicen: "*Very honoured, M. Godard*". Y yo siempre les digo: "*Can you give me ten dollars?*" Entonces se ríen. Sólo hay uno que me haya dado los diez dólares, Mel Brooks. Me dijo: "*Of course*". Nos reímos mucho. [77]

*

El cine, que intentó ser un arte en la medida en que intentó ser una industria, fue interrogado por la televisión como un servicio secreto interroga a un espía del campo enemigo. Para darle la vuelta. Pero el cine era un espejo que atravesaba los mil y un peligros de la realidad. Una vez dada la vuelta al espejo, la realidad se apaga. El cine ahora trabaja como una fulana para un chulo, al que mantiene una bailarina: la publicidad.

En un programa de televisión no se habla —ni para bien ni para mal— a diferencia del guión de una película de cine. Un programa de televisión se mira o se fabrica, a imagen del gesto mecánico y aburrido del obrero moderno de la fábrica. Un programa se mecaniza y el espectador tiene la mecánica de verlo. Si en la creación Dios hubiera hablado como un ministro o como el director de una cadena, es poco probable que la vida hubiese aparecido en la Tierra.

La televisión es nuestro propietario, nuestro dueño, nuestro príncipe... Somos campesinos y tenemos que entregar la cosecha al príncipe. ¿Por qué los diarios publican gratuitamente la programación de televisión y no los horarios de tren? Es alucinante. [77]

-

Los jóvenes son minoría dentro del conjunto de la sociedad francesa. A esta minoría cuantitativa, los videoclips y los *media* la han declarado de interés prioritario. Sin embargo, en cuanto una película, no así un libro, se dirige abiertamente a una minoría —como Vigo, Duras, Garrel— se la declara fuera de la ley, como si su tono menor ya no representara a la juventud en audacia y pensamiento. La infancia del arte da incluso más miedo que la infancia en sí. [77]

-

Creo que, con *Soigne ta droite*, he terminado mis películas sobre el cine. Traté el tema del guión y los actores en *Le Mépris*, y después hubo montones de alusiones: en *Passion* y en *Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma*, abordé el aspecto económico. Esta vez hablo de la proyección y creo que, aparte de Buster Keaton, nadie había hablado de ello. El aparato de proyección, la cabina y el ser humano que se proyecta al mundo. Me gusta esta idea de los hombres que se proyectan en lugar de rechazarse. Es una idea que está a punto de morir porque, en Occidente, ya no se proyecta sobre los otros continentes, ya no se intercambian imágenes, se tiene un miedo cerval al Islam. Pero me gusta esa idea de que éramos pequeños y nos proyectábamos sobre algo más grande, como por ejemplo una estrella.

Estaba solo y, puesto a estar solo, decidí que mejor estar en mi casa. Ahí tuve la sensación de recomenzar la vida. Una nueva vida de cine. Un nuevo modo de comunicar. Por ejemplo, estudiando la historia del cine. Quizá había puesto demasiada vida en el cine y no suficiente cine en mi vida. Al llegar a los cincuenta, empecé a estar harto de contar "un chico y una chica". Lo que me interesa es compartir mi inquietud. La felicidad no merece la pena, no hay necesidad, es una primera elección. [78]

-

Con Anne-Marie Miéville, sentí la necesidad de acercarme a las montañas. La fuerza del cine reside en haber sido un arte de paisajes. En saber mirar las cosas. Y se ha convertido en cosa de ciudadanos, de la burocracia. Vemos un paisaje y decimos: "¡Es magnífico!". A mí, esta reflexión hace que me rompa la cabeza. Echo de menos los tiempos del mudo. Si el cine fue tan popular en un momento dado, es porque hablaba sin sonido. Hablaba de otra manera, hablaba como los niños. Y el espectador era como la madre que escucha a su pequeño que se hará mayor. [84]

Hay un plano antes y uno después, y entre los dos hay un soporte, el cine es eso. Vemos un rico, vemos un pobre y hay un acercamiento, y uno se dice: no es justo. La justicia resulta de acercar uno y otro. Y de una balanza después. La idea misma de montaje es la balanza de la justicia. [77]

-

Pintar será el acto de la pintura. Disfrutar, es decir, componer y cantar, el de la música. Escribir se convertirá en el acto de la escritura y del escritor. Y cinematografiar, es decir, filmar lo que se ve y proyectarlo, el acto del cine y de los que hacen cine. Siempre es la libertad la que habla. [79]

La música expresa lo espiritual. Eso inspira. Hay gente que dice que no lo han entendido todo en mi película. Pero no hay nada que entender. No hay más que escuchar, y tomarlo como es. Cuando escucho un disco de Madonna, no entiendo la letra, pero entiendo el disco. [78]

* * *

Los he recorrido. Son recuerdos, paisajes que vuelven a nosotros, como los colores, por asociación de ideas. Si uno no encuentra lo que busca en *Bérénice* o en Malraux, se busca en otra parte y, si no encuentra nada, es señal de que uno mismo debe escribirlo... La creación consiste en poner orden en el desorden.

Eso os sorprende porque no veis cielos en París y no pensáis en ello. Y yo, al no haber filmado muchos hasta ahora, he tenido que recuperar el tiempo.

Puedo mirar a los músicos durante horas. Mirarlos trabajar me permite imaginar una ficción. Es una mirada documental y eso, la mirada, se ha perdido completamente. Desde los inicios del cine, documental y ficción iban juntos. Ahora bien, la necesidad de ver las cosas antes de hablar de ellas ha desaparecido. Y la ficción se empobrece. En eso consiste la crisis. Si la ficción en la tele es tan pobre, es porque ya ni siquiera se sabe mostrar la información. [79]

La música está más cerca de la voz. La literatura y el cine son la cara y la cruz. La música es otra cosa.

En el cine es como en la cocina, uno sabe si le ha salido mal el plato. Uno sabe que, si no hubiera sido por la llamada de teléfono o por el codazo, los tallarines habrían estado en su punto. He tomado esa opción: se puede ir hasta el fondo de la materia de los tallarines. Hay demasiados complots en el cine. En Hachette, no hay un tipo que obligue a parar a las ocho justo en medio de una frase.

Siento que lo que me da menos miedo en el cine, con la cámara y la mesa de montaje, es saber que es la película la que piensa. No tengo que pensar. Mientras que, si me pongo a escribir, soy yo el que tiene que pensar. [80]

* * *

Ahora empiezo a llegar al final y me siento un poco solo. Me habría gustado mucho hacer una película de *Diario de un seductor*. La primera película que quise hacer no fue *La peste* de Camus, sino *El mito de Sísifo*. Es lo que les propuse a los productores.

En la *Nouvelle Vague*, dijimos cosas buenas y malas de gente que no conocíamos. No se me ocurriría entrevistar a nadie, salvo que trabajara para un periódico. La mayor parte del tiempo, inventaba las entrevistas. Si respetaba a la persona de la que se trataba, se lo mostraba preguntándole si no tenía inconveniente. Pero con los escritores se puede hablar, porque ellos ya hablan en sus libros. En eso hay algo único. [80]

¿Cómo filmar a dos personas sinceras que están hablando? Los hombres pueden hablar y yo escucho: Marguerite, que habla tan bien, o Sartre, o Marchais, Elkabbach, o incluso Gadafi.

Pero no pueden hablar entre ellos. Por eso escriben, filman, escriben diálogos, sin ni siquiera poder pronunciarlos. Incluso en el amor, es otra cosa. [80]

Empecé a hacer películas escribiendo diálogos, eso fue antes de *Cahiers*. Tenía una columna en *Arts*, e incluso me acuerdo de una frase que le reprochaba al cine francés de entonces: cuando alguien salía de una habitación, siempre decía: "Me voy", y yo decía que, en principio, cuando alguien sale de una habitación, dice "Ahora vuelvo". Yo estaba en la realidad. Me gustaba hacer diálogos. Y, actualmente, me gustaría ser como un autor de teatro, es decir, no tener técnicos, no tener actores, tener sólo el argumento por decirlo así. Pero veo que no lo consigo... [73]

* * *

Me gustaría escribir libros, pero pienso que me moriré antes de hacerlo. Y además, en la escritura, tengo un claro sentimiento de inferioridad que no tengo en absoluto en el cine. [77]

Leí todas las novelas entre 1950 y 1960 pero, finalmente, cuando ya se han leído algunas, es suficiente. No voy a volver a empezar ahora. Hay un libro que arrastro desde hace unos treinta años. No sé cómo pero, cada vez que lo intento, me rechaza. Es *Absalón, Absalón* de William Faulkner. Hace unos días lo retomé durante una semana de vacaciones y lo empecé bien; después, en cuanto terminaron las vacaciones, el libro, como si fuera un caballo salvaje, me tiró al suelo. Estaba de acuerdo en que lo leyera... pero en otras condiciones... No hay que hacer más que eso, leerlo debe ser un trabajo. [81]

* * *

Durante mi infancia fui tan querido —como en esas familias donde se quiere y se respeta a los niños— que después ya no he tenido necesidad de ese amor, ya estaba colmado. En el caso de François [Truffaut] era más bien al contrario; al principio hubo una falta de amor, una falta de reconocimiento... Yo era valorado, aunque fuera como cabeza loca o como granuja, pero también por tener tal don, tal aptitud, tal cabello o tal belleza, en fin, tenía la sensación de ser amado; y eso ha hecho que, después, no haya sentido la necesidad de querer ser amado por Hitchcock o por Spielberg. Estoy escribiendo un prólogo para la edición de la correspondencia de Truffaut: algunas cartas están más elaboradas —las que hablan de Bazin, por ejemplo— pero hay otras en las que dice algo de lo que no habla: necesita, tiene que escribir, tiene que establecer correspondencia con alguien. Tengo la sensación de que las correspondencias, en el sentido que tenía la palabra en el siglo XVIII, me han sido dadas. La familia establecía un juego, después era cosa tuya apañártelas con las cartas, pero te daba los anillos de oro que te iban a permitir esto..., el caballo de fuego[2] que te iba a permitir eso otro... Cada uno tenía una pequeña parte del toisón de oro, del hilo de Ariadna. Después, uno hace con ello lo que quiere, pero los padres y los abuelos te lo habían dado y se lo daban a todos. [81]

* * *

---

[2] *Le Cheval de feu* era una serie de los años ochenta sobre un caballo mágico que ayudaba a una niña a reencontrarse con su padre, etc. En español se emitió con el nombre de *Fuego salvaje*. [*N. de los T.*]

Lo que me gusta es estar en el aire. Hay muchas teorías científicas que afirman que el hombre viene del espacio, lo que es una idea medio religiosa medio científica, en la que al fin y al cabo creo... Si me llevo mal con los terrestres, es probablemente porque formo parte de los extraterrestres. Cuando le digo esto a Anne-Marie Miéville, no consigo que me considere un verdadero extraterrestre que ha sido puesto en la tierra como muchos otros y al que hay que descubrir, como a un espía o como en una ficción. Por eso hay que vivir con los pies en la tierra, porque de hecho, venimos de fuera. Y siempre me dicen que estoy en la luna, así que... Me gustan mucho las novelas de ciencia-ficción de Van Vogt, que son novelas de ideas, son en general bastante acertadas y tienen un lado documental. Efectivamente, miramos la vida terrestre y formamos parte de ella. Y después, tengo la sensación de que todo el tiempo estoy un poco fuera de lugar... [81]

~

De niño, no sabía lo que era el cine. Vi *El libro de la selva*, *Blancanieves*, algo durante la guerra y sólo mucho después empecé a interesarme por el cine. A Anne-Marie, su madre le prohibía ir al cine (en Suiza eran muy estrictos) y todo lo que podía ver eran los *westerns* con Jeff Chandler. Estaba harta de ver caballos y hombres, pero tenía ganas de ir al cine, a la proyección. Entonces, con una caja de zapatos y una lámpara, se fabricó un artilugio para visionar los negativos de las fotos de familia... Le dije: "Te inventaste tu sala de cine, así pues, llegaste al cine de mucho más lejos que yo, de una manera honesta, ciudadana, normal. Yo llegué de la Universidad del cine, de la *Cinémathèque*". Por eso, a gente como ella no le digo: "Tú no vienes del cine", sino más bien: "Llegaste antes que yo". Yo entré un día por azar, como la gente que va al circo...

En el teatro, efectivamente, a veces se tiene la familia, el lugar, la casa. En el cine, la casa no está ahí, somos como el caracol, hay que construirla y, además, no se ve, hay que construirla continuamente. En el cine, hay una parte que es un poco como los gitanos...

Los cineastas de la época en que empezamos venían del medio mismo. Yo, cuando empecé a querer hacer cine, todo lo que encontré fue que mi madre tenía una amiga de infancia, que era la madre de Doniol-Valcroze. El único camino que tenía era presentarme a Doniol-Valcroze con una carta como las que a veces recibo: "Señor Godard, mi hijo está muy interesado en el cine, ¿podría hacer algo por él?". Para mí, entrar en el cine era escribir en *La Revue du Cinéma*. Entonces, Doniol-Valcroze respondió: "Envíeme algunos artículos". A la gente de *Cahiers* la conocí más tarde... Rohmer fundó un cine-club, y no hay que olvidar que rodó *La Sonate à Kreutzer* en mudo hacia 1952 ó 53.

Lo que siempre molesta a la gente es que la *Nouvelle Vague* —cuando digo "*Nouvelle Vague*" me refiero a dos o tres personas, no más— nunca escondió que pensaba y que partía de ahí. La gente primero dice: "En el cine no hay que pensar", después "¿Por qué no podría pensar yo, dado que tú piensas?". Yo les digo: "Pero tú no sabes pensar, yo sí. Tú quizá sabes hacer una secuencia, pero no sabes pensar". En cine, ¿pueden limitarte a hacer secuencias? Hitchcock, que es el más grande de los técnicos, lo intentó una vez, hizo una. Y un ensamblaje de secuencias es aún más complejo. Hay películas que lo consiguen mejor que otras, algunas americanas a veces, algo ciertamente más complejo y más difícil. En biología, la secuencia de aminoácidos contiene mil cosas. En cierta manera, no sé hacer una secuencia y siempre he tenido un punto débil, que en general tienen todas las películas al cabo de cincuenta minutos; los italianos se libraron de esto de una manera más pragmática, pusieron un entreacto. [81]

-

Desde hace mucho tiempo, tengo la sensación de que se trabaja al 20 ó al 30% de las propias capacidades y que todo el cine está hecho así. Más vale hacer cosas que tengan un poco más de humor, menos graves, y tratar de estar un poco menos solo... Después, sobre todo, se habla poco de la película: lo que la gente llama "hablar de la película" no tiene nada que ver. Freud descubrió muchas cosas, pero la gente no se dice muchas más cosas que antes, quizá menos... No era más fácil hacer una película para Vigo que para cualquiera hoy en día; tendrá las mismas dificultades con Gaumont, las mismas dificultades con el público del Coliseo...

Estoy seguro de que Fra Angelico o Giotto no se decían: "Sí, pero la pintura...". Pero a partir de Delacroix, dicen: "La pintura". El pintor piensa que es el representante de la pintura, que es un extraterrestre, que él mismo es pintura bajo la forma de pintor.

"Estudiamos" en el taller de los grandes maestros, que era la *Cinémathèque*, después salimos fuera... Por eso siempre nos tuvieron cierta envidia, decíamos: "Venimos del cine"...

Curiosamente, cuando llegó el cine, se dijo: "Lo que gusta a mucha gente es malo". En el cine, todo el mundo, con tal de que tenga ojos y orejas, tiene inmediatamente una opinión. El cartero te dice: "Resnais... eso no son películas, el cine es otra cosa". En cambio, si tú le dices Bartók y Madonna, dirá: "Bueno, a mí me gusta Madonna", pero no dirá que Bartók no es música, sino que te dirá que no es su tipo de música, mientras que respecto al cine dice: "No es un tipo de cine que me interesa y, a fin de cuentas, eso ni siquiera es cine".

La *Nouvelle Vague* dijo: "Es un género como cualquier otro". Vigo es lo mismo que Beckett. Si Vigo emociona a diez espectadores, debe ser mantenido de alguna manera, para que pueda vivir en armonía con esos diez espectadores. Siempre he sido fiel a eso, en palabras y en actos. [81]

-

Vuelvo a explicar la idea de por qué soy "de vanguardia". Hay dos movimientos. Si vienes a la tierra, llegas a un lugar desierto, a un territorio perdido... Al cabo de un rato, la gente viene a ver. Creo que yo me escapé. Pero como huí hacia delante, finalmente me quedé en la vanguardia y ellos corrían detrás... Mientras que hay otros que llegan a la tierra de otra manera, que ven un movimiento y lo siguen... Antes, había una economía y una cultura, desde los tiempos de Francisco I, Leonardo da Vinci, y no era lo mismo que plantar patatas. Ahora es casi lo mismo. La fuerza de América reside en que no tiene economía: puede subir, bajar, es una cultura. No hay más que cultura, por todas partes. Por eso ha conquistado tal poder financiero. ¿Por qué crees que una compañía de Tokio compra un Van Gogh para meterlo en una caja fuerte? No es para contemplarlo. En ese momento, efectivamente, la cultura se vuelve más fuerte que nunca, y la televisión es un instrumento de cultura. El cine nunca lo ha sido. Y en ese sentido, ahora está pasado de moda. Griffith nunca quiso "educar a las masas", ni Eisenstein, ni nadie... Querían hacer películas, eso es todo. ¡Que son incluso menos que los libros! Y eso es lo que a la gente le gusta del cine.

Actualmente, incluso las editoriales son grandes grupos y, dentro, hay un Christian Bourgois. De vez en cuando se hacen cosas interesantes, pero en conjunto no hacen literatura, sino que cumplen una función literaria que es necesaria para la sociedad, y lo hacen lo mejor posible... La gran pintura también tuvo su época... Que en cien años se dieran Flaubert, Dostoievski, Meredith, Faulkner, Malraux, es mucho... ¿Cómo quieren que haya otro así?... Si miras las historias del jazz, sólo hay un músico que he descubierto tardíamente, sólo porque leí una crítica en la que decían lo que suelen decir de mí: se trata de Ornette Coleman. Todo el tiempo le dicen: "Antes era mejor". Siempre ha hecho cosas completamente fuera del sistema, pero que han terminado por ejercer cierta influencia... En cualquier caso, respecto al cine, nada ha cambiado en el fondo. Hay cada vez más dinero en el cine, por el vídeo, la televisión, pero siguen habiendo las mismas dificultades para hacer películas interesantes y de manera interesante. Porque si, cuando me veo con Straub, la comida pasa en el más completo silencio... no es interesante. Las veces que quedé con Jacques Becker, o con Truffaut, no era así. Me acuerdo de los festivales de Pesaro, estaba Moullet, Pasolini, Metz que era un intruso y que criticaba a Pasolini. Después Moullet ponía de vuelta y media a Metz, aplausos, gritos... De hecho, era el final de algo. Los festivales ya no son aquella mezcla de curiosidades que había entonces. Ahora, llegas a un hotel, todo está compartimentado, sólo queda la nostalgia. En los aviones esto es algo que se ve claramente. A veces viajo en primera clase, pero raramente en *business*, porque ahí la gente es insoportable, son como locutores de televisión: están tan felices sentados en sus pequeños asientos, con sus bandejitas, nunca he visto gente tan feliz como ellos. Tienen sus calculadoras, discuten del *crack* en Wall Street, de cualquier cosa, como los grandes, ¡es asombroso! En el tren todavía se ven rostros humanos, por más que las estaciones sean ya muy funcionales... En el avión tienes la sensación de que debes cumplir el recorrido. En el tren sabes que, si quieres bajar en la siguiente estación, todavía puedes hacerlo... salvo en el TGV. No me gusta el TGV, no se pueden abrir las ventanillas... [81]

-

Si hablo con una persona cualquiera, en principio me siento más joven: al envejecer, me siento como si siempre tuviera la misma edad y tengo siempre la impresión de ser más joven que los otros y de decir: "Pero, ¿por qué les gustan todas esas antiguallas? ¿Por qué les gustan esos *travellings* y esos movimientos de *dolly*?". Cuando voy a Gaumont, soy el más viejo y, sin embargo, me siento como un muchacho que va a ver a un rico señor para mendigar. Entonces, he de tener la fuerza para decir: "Sí, pero le debe todo eso al cine, aunque sea a través de mí... no me lo debe a mí, sino al cine". [81]

-

Un plano no tiene que ser perfecto sino consistente, para poder mantenerse al lado del otro. Si coges a un gigante y a un enano, y el gigante se pone derecho y el enano cae por el suelo, uno se pregunta: "¿qué le pasa al pequeño?". En general, yo me doy cuenta por la fotografía y el encuadre. La luz no llega porque no sabe dónde debe ir, porque no se ha puesto la cámara en el lugar adecuado, o porque la persona no hace lo que debe para recibirla...

Se siente una gran angustia y no creo que el operador que empuja el *travelling* obtenga el mismo placer, en todo caso, no el mismo que Ophuls. Pero, ¿qué es el Arte con sus dos o tres mil años? La función artística nació un poco después de la Edad Media y ya está desapareciendo, ha tenido su época. Ahora es más bien la función técnica y el Arte se percibe como un enemigo porque es lo que te permite compartir algo juntos; con la técnica, no se puede: hay demasiado rápido una aplicación, luego una decisión, luego una voluntad de poder. Ganará el que decide ir a la luna y que lo lleven rápido, y el otro dice: "Vale, de acuerdo, si quiere ir, con tal de que pague bien, yo le hago el

circuito". Ya no existe esta función del arte que sólo puede ser: compartir, mostrar juntos. Sea el artesano o el artista, es algo que desaparece. [81]

-

El cine nunca ha sido más que una leyenda. No se puede coger con la mano... No es un libro. Uno puede meterse *Ana Karenina* en el bolsillo, pero no a Greta Garbo... si no es en un sueño, el nuestro como el suyo cuando, oscuro, se vuelve todo negro...

El cine nunca ha existido. Sólo se ha proyectado, como las palabras de San Bernardo a los pobres de la Edad Media.

Así pues, el misterio. El de la proyección. El cine no tiene más que proyectos [*projets*], mientras que la televisión no tiene más que rechazos [*rejets*]. La tele escupe, suda y vomita. El cine abre, muestra y acoge. Proyecta. Como el bebé al nacer, que pasa por el pasillo —la cámara oscura— y sale del agujero. Se proyecta en la vida. De ahí la sensación tan fuerte en la gente de que el cine es la infancia del arte (ningún espectador dudará en decir sus impresiones sobre Dreyer o Carax mientras que dudará ante Beethoven o Matisse) y la eterna ley del eterno retorno hará que los mercaderes de ilusión —Gaumont el primero— no pararán hasta llevar el espectáculo a los dormitorios. Ahí yace la fuente de un proyecto humano.

Ni una novela. Ni un cuadro. De entrada, sólo un misterio. Eso es el cine. [82]

1989-1992

Pertenezco a una verdadera tribu, protestante, la de los Monod.

Al inicio de la guerra, a los diez u once años, pasé dos años con parientes que huían de París ante la llegada de los alemanes. Fuimos a Bretaña. En la playa había mucha gente a la que no conocíamos. Eran soldados alemanes. Una tía nos enseñó a hacer actos de resistencia... a pasar delante de la *Kommandantur* de Quimper chupando piruletas. Ella lo consideraba un acto de insumisión. Después, estuve por Vichy, donde teníamos amigos de la Cruz Roja. Iba al cine cada tarde. Vi todas las comedias a la francesa de la época. Eso debió marcarme.

Doniol-Valcroze me hizo descubrir la nueva revista que se fundaba con Gallimard y de la que se hizo cargo antes de que existiera *Cahiers*. Traté de escribir algunos artículos, pero sin pensar en hacer películas. Esa idea me vino después. Hablar e ir al cine era casi hacer una película. Y, además, mi madre temía por su hijito ya que se decía que ese ambiente era muy homosexual. Así pasaron diez o doce años, antes de la *Nouvelle Vague*.

Cuando dejé a mi familia, me fui a trabajar a una presa en Suiza y me decía: voy a ahorrar algún dinero y, después de dos o tres años, volveré a París. Con 25 años, conseguiré hacer mi primera película. Es el objetivo que se fijó Orson Welles. Una fecha fatídica. Cinco años más tarde, yo mismo produje un primer cortometraje con mi paga. Después se lo vendí a la sociedad de la presa [*Opération béton*].

Cuando mis padres se separaron, entonces nosotros nos separamos. Pero aproveché la familia hasta el límite. Truffaut tuvo una infancia muy dura, desgraciada, como muchos jóvenes. Yo, al contrario, lo tuve todo. Y la riqueza ya no puede afectarme. Cuando era pequeño, tenía cinco casas, doce barcos. Tenía acceso a las casas, al sol, al mar, a la nieve. Eso es algo que le faltó a Truffaut. Nosotros no teníamos que esforzarnos. Estábamos rodeados de libros. Había un cierto rigor protestante y eso era importante. Si existe una imagen de la democracia feliz, y además rica, creo que la he conocido.

A grandes rasgos, tengo tres períodos en mi cronología: primero la familia, después la escuela durante mucho tiempo, estuve vagueando de un lado a otro, estuve interno en el instituto Louis-le-Grand, estuve también en el Buffon, estuve en Suiza, en las escuelas a las que iban los hijos del Sha de Irán... en un momento dado, tuve que emprender solo mi camino.

Me gustan mucho las biografías. Por ejemplo, cuando empecé a leer de verdad a Joseph Conrad, preferí comprarme su biografía. Uno puede enterarse de los pequeños detalles. Me gusta saber que Conrad viajaba en primera clase y su mujer y sus hijos en tercera.

En aquella época, pensaba que la *Nouvelle Vague* era un principio y que todo iba a continuar. Ahora, pienso que era una puerta que se cerraba. Y no nos dimos cuenta.

Se embalsamó la posibilidad de crear un imaginario como se embalsamaba a los faraones. El cine es una puta y se le hace decir lo que uno quiere. Me gustaría dedicarme al periodismo. Antes, viajaba mucho, cogía el tren. Antes de hacer una película, me creía que era Albert Londres o Jack London. Sería necesario que un ministro de cine obligara a Alain Delon, por ejemplo, si hago una película sobre la policía, a pasar seis meses entre policías. Y se traería una cinta de vídeo que se probaría en la televisión. Los guiones deberían hacerse en la televisión que, a su vez, estaría en relación con los periódicos.

En la literatura hay algo que nunca habrá en el cine. Una visión que puede calificarse de totalitaria, un deseo de probar, de imponerse, de legislar. Es lo que también pasa en matemáticas y que tan poco me gusta de los científicos. A menudo son muy brutos en su deseo de unificar. Antes también tenía ese deseo de demostrarle al otro que yo tenía razón. Ahora trato de relajarme. Se trata de charlar, de conversar. Por eso prefiero el lenguaje musical, que no trata de demostrar nada.

En la escuela, estaba dotado para las matemáticas. Cuando hubo que pasar a la escuela superior de matemáticas, tuve muchas dificultades. Tenía que leer libros de los que no entendía nada, como se lee una partitura; uno ve una serie, ve signos que vuelven de cuando en cuando, y se dice: "¡Me gustaría publicar mi primera novela en Gallimard!". [84]

Lo que temo es que, al envejecer, me vuelvo menos atrevido, y cada vez lo seré menos. Añoro la época de la *Nouvelle Vague* en la que no teníamos ningún miedo. Me gustaría volver a encontrar eso. Creo que lo lograré dentro de unos diez años. Porque cuando uno se acerca a la vejez o a la muerte, es otra cosa, ya no hay nada que perder. En estos momentos, en cambio, tengo miedo, quiero conservar las cosas, poder pagarme una casa. Entonces me digo que no debo hacer una escena de amor así porque mi vecino —por no decir el productor— se enfadará y no querrá que compre una casa al lado de la suya. Me doy cuenta de que arriesgo menos y eso me preocupa y me digo que hay que atreverse... Pero tendríamos que ser varios: durante la *Nouvelle Vague* teníamos una fuerza terrible, éramos tres o cuatro, pero nos comunicábamos constantemente, sin parar. Cuando escribía un artículo para *Cahiers*, se lo enseñaba a Rohmer y, si él me decía que estaba bien, me alegraba más que si ahora consigo tener 300.000 espectadores. Teníamos una fuerza increíble, que perdí, como una estrella que se enfría. Los cuerpos se quedan fríos. [84]

~

Me gustaría poder elegir lentamente y hacerlo acompañado. Para no elegir tan rápido, para tener tiempo para ello. Lo que me espanta cuando veo a la gente montar es lo rápido que lo hacen, cosa que nadie les ha exigido, nadie... volver a enrollar a toda velocidad, pegar con una violencia absolutamente infernal. Cuando en realidad el montaje es algo suave. Tener tiempo de respirar. Todo está ahí. Si pudiera quedarse bajo la forma de *rushes* y la gente viera la película así, se diría: "Esto es lo que vamos a hacer...". Pero todo se quedaría bajo la forma de proyecto.

Tenemos una Steenbeck de hace diez años, está como nueva. Me gusta limpiarla y me gustaría que eso le gustase a alguien más, para no estar obligado a hacerlo siempre, porque se cae rápidamente en algo maníaco... Glenn Gould se ocupa de su piano, toca el piano de cierta manera, todo cuenta, la altura del asiento, etc. Me he dedicado mucho a la técnica, mucho más que la mayor parte de los técnicos. Me gustan los objetos. En mi sala de montaje, hay un pequeño cartel que dice: "Sea amable con nosotros, no somos seres humanos". [84]

~

Uno de los momentos más agradables, incluso si no hay más que dos planos malos y uno sabe que no habrá otros y que entonces está obligado a meter uno y otro, es tener la posibilidad de transformar la libertad en destino. En general, todas las primeras películas son demasiado largas, porque uno pone en ellas veinticinco años de vida.

En el montaje se siente la utopía como un animal familiar. Eso no se puede sentir en el rodaje, que al fin y al cabo es algo violento. En general, los rodajes que van bien dan lugar a películas terriblemente estúpidas. Hay demasiadas cosas en juego, demasiadas mujeres, demasiado dinero, demasiadas historias, demasiadas leyes, demasiados sueños, demasiados cálculos, demasiados olvidos. Y eso es lo que le gusta a la gente. Es un partido maravilloso. Todo te viene dado, a menos que seas el autor. Te proporcionan una historia, te proporcionan un material, no hay necesidad de inventar, si no lo sabes utilizar, el ayudante o el superior corregirá las cosas; te proporcionan relaciones, te proporcionan viajes, te proporcionan el pago de los costes. Un mundo absolutamente maravilloso. La gente que hace cine vive, a través de él, un principio de sociedad ideal. Pero, por contrato, se termina al cabo de dos o tres meses. Entonces se construye otra sociedad que se llamará Sara Films o Warner Bros., con otra gente. Es una especie de alfombra voladora. Un auténtico milagro. [84]

~

Mi idea es: ¿por qué el cine se inventó en blanco y negro? Podría haberse inventado en color, el color existía. Incluso cuando Niepce hizo su primera foto, todo el mundo sabía hacer color. A mi modo, diría que a partir del momento en que se robó a la vida su propia imagen, en que la representación se convirtió en un robo, había que "llevar luto". Por eso se inventó el cine en blanco y negro, porque había que llevar luto por la vida. Cuando hablo de "la operación mortal de la creación", no soy yo quien la ha inventado. Por lo demás, más adelante, los primeros tecnicolores adoptaron los colores de las funerarias. Hacer esos colores espantosos, rojo amarronado, cuando podían haber tomado el colorido de Bonnard, de Matisse o de Delacroix, no es inocente. Es esa idea de llevar un luto profundo, de estar en deuda en relación con la vida, lo que el cine ha llevado.

No soy cristiano, pero cuando leo en San Pablo que la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección... pues bien, después de treinta años de montaje, empiezo a entenderlo. Para mí, el montaje es la resurrección de la vida. El rodaje no es este período de resurrección porque, para que haya un renacimiento, es necesario que haya un sacrificio y una muerte... Afortunadamente, el rodaje de una película se hace con una cierta alegría, la propia de los saltimbanquis. Ese sentimiento de utopía, de resurrección posible, es el que encuentro en el montaje y el que me hace soportable lo solo que estoy. Si alguien trabaja de la misma manera, me siento menos solo. Cada loco con su tema. Cuando Straub me dice que hace cinco negativos de cada película, me siento menos solo. Cuando Rivette me dice que va a cortar treinta segundos de una película de 2h 30 para dejarla en 2h 29, también me siento menos solo. [84]

Langlois aludía a una historia del cine que, mucho más tarde, me dio ganas de aprender. Una historia que contaba cómo Eisenstein montaba sus películas, a mano, simplemente con unas tijeras y una encoladora. Era sorprendente. [85]

~

El cine era el arte del montaje, este arte iba a nacer, era popular. Miguel Ángel trabajaba para el Papa, tampoco se puede decir que los novelistas... Algunos tuvieron grandes tiradas, pero incluso Malraux o Proust, sus tiradas no fueron las de Sulitzer. Marguerite [Duras], tampoco. El cine, enseguida, muy rápido, subió, mucho más rápido que Le Pen. En tres años pasó de treinta espectadores a treinta millones. La pintura nunca ha sido tan popular. Si Van Gogh fuera popular, se harían giras con sus cuadros. El cine dio lugar a una técnica, a un estilo o a una manera de hacer, algo que creo que en el fondo era el montaje. Lo que para mí quiere decir ver, ver la vida. Se toma la vida, se toma el poder, pero para ver y volver a ver y poder juzgar. Ver las dos cosas y poder tomar una decisión de buena fe.

Los alemanes se dedicaron a la iluminación, tenían la luz, pero también buscaban el montaje, lo hicieron a partir de la luz. El montaje es un continente que no ha existido y que creo que no existirá; y en el caso de que se consiguiera, no sería lo que se habría logrado en el cine mudo.

Si vengo aquí es para ver gente y escucharla... Para hablar yo solo en voz alta, para ver gente que me mira fijamente y a la que yo quiero mirar fijamente. En este momento, me digo que lo necesitamos, que es la única posibilidad, tal y como se necesita el público. Tengo la impresión de que hay, pero es el mundo de hoy en día, menos fe y menos vocación. Un mundo en el que hay más gente a la que le gusta el cine y en el que, como digo últimamente, hay menos gente que el cine quiera. El cine se retira, se retira, haya más o menos espectadores, se retira y deberíamos sentir eso en su interior. Tienes ganas de ir al mar y el mar se retira... [84]

*

En el siglo XIX, la técnica nació en un sentido operativo y no artístico (no como el movimiento del reloj de un pequeño relojero del Jura, sino como el de ciento veinte millones de Swatch). Ahora bien, Flaubert cuenta que este nacimiento de la técnica (las telecomunicaciones, los semáforos) es contemporáneo del de la estupidez, la de Madame Bovary.

Lo que los occidentales llamaban arte se ha perdido un poco. En relación con la historia del cine, la hipótesis en la que trabajo es que el cine es el último capítulo de la historia del arte de un cierto tipo de civilización indoeuropea. Las otras civilizaciones no han tenido arte (eso no quiere decir que no hayan creado), no tenían esta idea de arte ligada al cristianismo, a un único dios. No es sorprendente que hoy en día se hable tanto de Europa: es porque ha desaparecido y, entonces, hace falta crear un "*ersatz*" [sustituto], como decían los alemanes durante la guerra. ¡Con lo que nos costó desmembrar el imperio de Carlomagno, y ahora lo rehacemos...! Pero eso no concierne más que a Europa Central; el resto, como Grecia, no existe.

Así pues, el cine es arte para nosotros. Y siempre discutimos con Hollywood, reprochándole que no se comportara como Durand-Ruel o Ambroise Vollard con Cézanne, o como Theo Van Gogh con su hermano. Le reprochábamos que tuviera un punto de vista únicamente comercial, de tipo cultural y no artístico. Sólo la *Nouvelle Vague* dijo que el cine americano era arte. Bazin admitía que *Shadow of a Doubt* era un buen Hitchcock, pero no *Notorius*. Como buen socialdemócrata, encontraba abyecto que sobre un argumento tan "estúpido" se pudiese hacer una puesta en escena tan maravillosa. Sí, sólo la *Nouvelle Vague* reconoció que ciertos objetos, con temas que las grandes compañías desvirtuaban, eran arte. Además, históricamente, sabemos que en un momento dado esas grandes compañías, como los grandes señores feudales, tomaron el control sobre los grandes poetas. Como si Francisco I hubiera dicho a Leonardo da Vinci, o Julio II a Miguel Ángel: "¡Pintad el ala del ángel de esta manera y no de otra!". En cierto modo, es la relación que debió haber entre Stroheim y Thalberg. Para mí, el arte es ciencia, o la ciencia es arte. No creo que Picasso sea superior o inferior a Vesalio, son iguales en su deseo. Un doctor que consigue curar una sinusitis pertenece al mismo orden de cosas que si yo logro hacer un buen plano de Maruschka Detmers.

No es necesario hacer demasiados libros de ciencia. Einstein escribió tres líneas, no se puede escribir mucho sobre él. Y está bien que no se mezcle la lengua en esto. A mí me gusta mucho *La imagen de la naturaleza en la física actual*, donde lo que Heisenberg dice no es lo que ha visto. Hay una gran lucha entre los ojos y la lengua. Freud intentó ver eso de otra manera...

Es probable que, de manera inconsciente, el hecho de que mi padre fuera médico me haya llevado a esto: decir de una enfermedad que es una sinusitis es ya una forma de montaje. El cine indica que es posible hacer algo si se hace el esfuerzo de llamar a las cosas por su nombre. Y el cine era una nueva manera, extensa y popular, de llamar a las cosas por su nombre.

El cine también suponía un vínculo con otras civilizaciones. Una película de Lubitsch cuenta lo que puedes leer en *Las mil y una noches*. Las otras formas de arte no tenían ese aspecto, eran estrictamente europeas. Más adelante, bajo la influencia del cine, las cosas pudieron cambiar. Así, el período negro de Picasso llegó en la época del cine. No fue motivado por el colonialismo sino por el cine. A Delacroix, que vivió en la época del colonialismo, no le influyó el arte negro y árabe como a Picasso. El cine pertenece a lo visual y no se le ha dejado encontrar su propia palabra, que no viene de *L'Événement du jeudi*... Mallarmé, sin duda alguna, habló de la página en blanco al salir de una película de Feuillade, e incluso diría cuál era: *Erreur tragique*. Esto es lo que descubriría un juez de instrucción si investigara qué hizo Mallarmé el día en que escribió ese texto...

Para mí, esto quedó claro cuando, después de unos años, me di cuenta de que no se habían mostrado los campos de concentración. Se había hablado de ellos, pero no se habían mostrado. También me interesé por ello, quizá, a causa de mi clase social, de mi culpabilidad... Es esto lo que me ha hecho ver, por ejemplo, que la *Nouvelle Vague* no era un comienzo, sino un final.

Es una cuestión que me planteo muchas veces cuando trato de mostrar imágenes, "*pictures*" como dicen los americanos. Trato de encontrar respuestas intentando saber la pregunta que corresponde a las respuestas que han sido dadas. No se debe confundir la necesidad y el deseo. A finales del siglo XIX, el individuo sintió que tenía una identidad, ya no era el pueblo del que habla Malraux, el pueblo que escuchaba a San Bernardo. Nos reconocemos: si veo una imagen tuya, no digo que es una imagen de Toubiana. En este reconocimiento está también el punto de vista guerrero, del explorador, como Davy Crockett en la película de John Ford: reconocemos lo que debemos al mundo porque nos ha reconocido y por permitir que nos reconozcamos. Hasta los campos, el cine fue la identidad de las naciones, de los pueblos. Después, desapareció un poco.

Los americanos invadieron el mundo con el cine, después se han dedicado a invadir de manera más o menos amistosa con otros procedimientos. Actualmente, son ellos los que cuentan la guerra de Vietnam, y no los chinos, ni los vietnamitas. También la guerra de 1914 la contaron sobre todo los americanos. Y también hay mucho que decir sobre el deseo que tienen los antiguos europeos en relación con los nuevos europeos de conservar los lazos y de prosternarse, de sostener el dólar cuando está débil, de ayudar a bajarlo cuando está demasiado fuerte... Tan sólo nosotros, los de *Cahiers*, hemos amado verdaderamente el cine americano. ¿Por qué en los años cuarenta no hubo cine de resistencia? Hubo algunas películas de resistencia aquí y allá, pero el único cine que resistió la ocupación del cine por medios estandarizados es el cine italiano. Es un país que había perdido su identidad. Italia volvió a empezar con *Roma, città aperta*. De Benedetti debería comprar toneladas de Friskies para los descendientes de los perros de Rossellini...

Los rusos hicieron películas de propaganda, los americanos hicieron películas de publicidad, los ingleses hicieron su cine habitual, Alemania no supo hacer cine para sí misma, los franceses no han hecho más que películas de prisioneros como *La Bataille du rail*, los polacos intentaron dos veces hacer películas sobre los campos: *Pasazerka* [*La pasajera*] y *Ostatni etap*. Pero eran tentativas individuales, no era la iniciativa de una nación. Ahora bien, en Italia el cine representó la posibilidad de formar parte de una nación y de ser uno mismo dentro de esa nación. Después, esto desapareció. Si todavía nos gusta esta idea del cine en la televisión, es porque queda un recuerdo, como cuando a los griegos les gustaba escuchar historias de Zeus. Ya no tenemos nuestra identidad, pero cuando encendemos la televisión hay una vaga señal que indica que quizá aún tenemos una. Más adelante, las películas desaparecerán de la televisión.

América no tiene historia en el mismo sentido que China, Persia o Egipto. En cambio, está repleta de mil pequeñas historias. Primero, de manera inconsciente por las circunstancias de la Primera Guerra Mundial, y después de modo muy consciente, en la Segunda, se apoderó del cine más poderoso del mundo, que era el cine francés. Se apoderó como un propietario se apodera de una casa cuyo inquilino ha muerto en la guerra. [86]

◆

Mi historia del cine se llama en primer lugar *Toutes les histories* [*Todas las historias*], son esos montones de pequeñas historias en las que se pueden ver signos. Después, *Une histoire seule* [*Una historia sola*], puesto que es la única historia que ha habido, ya conoces mi ambición: deduzco que es la única historia que ha habido, que habrá, y que no puede haber otra. Es mi lado de cura rural. Después, hay estudios puntuales como *Fatale beauté* [*Fatal belleza*], que parte del recuerdo de la película de Siodmak, *Fatal Beauty*[3], con Ava Gardner, basada en *El jugador* de Dostoievski. Se refiere al hecho de que son sobre todo los chicos quienes han filmado a las chicas, y que eso también ha sido fatal para esta historia, para el hecho mismo de que se quieran contar historias. Después hay un estudio más práctico que he llamado *La Monnaie de l'absolu* [*La moneda de lo absoluto*], a partir del título de un libro de arte de Malraux. Es un análisis de la crítica, puesto que es algo que nunca se había hecho. Siempre he hecho lo que no estaba hecho. En cierta época, fue algo sistemático: Rivette ha hecho esto, Rohmer ha hecho esto, Chabrol ha hecho esto, pues bien, yo hago lo que ellos no han hecho. Así cubriremos el terreno. Desde ese punto de vista, sigo siendo muy sartreano:

---

[3] El título original es *The Great Sinner* (Robert Siodmak, 1949). La película se distribuyó en Francia con el título *Passion fatale*. [*N. de los E.*]

el hombre es lo que hace, lo que se ha hecho de él. Son críticas visuales, he querido mejorar lo que ya había hecho en una emisión. Se coge por ejemplo la guerra: he aquí cómo un cineasta estimado como Kubrick muestra la guerra, he aquí cómo un documentalista cubano muestra la misma guerra, he aquí dos cines. Creo que voy a coger *Quatorze Juillet*, voy a leer tres de tus frases sobre esta película y ver cómo puedes decir eso. ¿Se puede describir de esta manera? No, ahí diré: "¡El mal absoluto ha pasado sobre Serge [Daney] en un abrir y cerrar de ojos!".

Después, *La Réponse des ténèbres* [*La respuesta de las tinieblas*] muestra por qué fue Italia la que hizo la única película de resistencia. A continuación, *Montage, mon beau souci* [*Montaje, mi bella preocupación*], parte de un artículo mío del que hoy ya no entiendo gran cosa: es la idea de que el cine habría podido conseguir algo. La pintura en un momento dado llegó a la perspectiva, Bach logró hacer un cierto número de cosas en música, la novela ha conseguido algunas cosas, pero el cine habría debido y no ha podido, a causa de la manera de aplicar la invención del sonoro.

Cuando vemos *Three's a Crowd*, de Harry Langdon, se ven las huellas: se podía hacer una película de una hora sobre "poner a un bebé en un cochecito". Eso ahora sería impensable.

La última parte, *Les Signes parmi nous* [*Los signos entre nosotros*], muestra que el cine es una imagen de una imagen de una imagen de una imagen... que representa a una gran parte de la humanidad y donde se podrían haber encontrado muchas soluciones. Si filmas un atasco en París y sabes verlo (François Jacob y yo, por ejemplo), podemos encontrar una

vacuna contra el sida. Puesto que el cine muestra en grande. Es como la novela de Ramuz, que siempre he tenido ganas de adaptar y que cuenta la historia de un vendedor ambulante que llega a una pequeña aldea y anuncia el fin del mundo. Hay una terrible tormenta de cinco días, después el sol vuelve a salir y echan al vendedor del pueblo. El cine es ese vendedor.

El cine ha estado solo, y sólo el cine ha sido eso. También hay fragmentos de películas, que son citas, pero no necesariamente. Hace falta llevar la foto a su carácter individual: no se debe poner demasiado texto puesto que, visto en lo que se ha convertido la televisión, puede acabar teniendo demasiado poder. Se dice demasiado. La foto sólo existe por la leyenda que se le pone, como decía Walter Benjamin. Pero una película puede existir sin leyenda. La foto debe tener su propio nombre sin ser emblemático. Por ejemplo, para mostrar la guerra española tenía una foto de Malraux y una foto de Ingrid Bergman en *For Whom the Bells Tolls*. También tenía a Malraux en vídeo. Estuve dudando mucho tiempo. Elegí poner la foto, puesto que poner el vídeo era mostrar una entrevista de Jean-Marie Drot y el conjunto no funcionaba. Entonces, puse la foto y conservé el sonido. Y la pareja de *Por quién doblan las campanas*, la pareja de la esperanza, es Malraux y Bergman. Si hubiera puesto el plano de Malraux, habría tenido que encontrar el plano de Bergman. En ese sentido, me siento muy cerca de Francis Ponge, cuando dice que el creador es un reparador del universo. Se deben enmendar los errores y, sin duda, debo ser el primero en no tener razón al pensar que debo enmendar los errores.

Hice cientos de historias de parejas y, si fracasaron, fue quizá por no tener la figura adecuada. Hay que hacer un personaje que tenga una buena figura.

Si la imagen de síntesis llegara ahora como llegó el sonoro, creo que lo dejaría. Lo intentaría un poco, no lo conseguiría, no tendría ganas y lo dejaría. No me siento en absoluto igual que esas personas que trabajan con máquinas que les permiten creer que hacen algo. Es como el Minitel, dos años después, cuando se tienen problemas con la novia, el Minitel no sirve para nada. Sin embargo, me encantan las máquinas. Cuando terminé las *Histoire(s) du cinéma* se lo agradecí a cada máquina, incluso a los botones. No estoy en contra de los japoneses por hacer máquinas, sino por lo que hacen con ellas. Que hagan películas con imágenes de síntesis si quieren, pero que no cuenten conmigo para escribir el guión... Como dice Rostand, las teorías pasan, pero la rana permanece... [86]

◆

Volvemos al montaje: se usa la palabra "imagen", pero ya no lo son. Ya sólo hay relaciones. Los americanos, que son más pragmáticos, emplean esta fuerza. Una imagen nunca está sola, llama a otra. Ahora bien, hoy en día, eso que llamamos las imágenes son conjuntos de soledad ligados por un decir que es, además, el peor: el de Hitler, y que nunca llega a ser el de Dolto, el de Freud, el de Wittgenstein. Los impresionistas (que por otra parte son poco apreciados, pocas personas tienen en su casa reproducciones de Monet o un jarrón de flores de Renoir) tuvieron una visión, y el cine nació técnicamente más o menos

en la misma época. Antes no había una diferencia tan grande como ahora entre un ciego y alguien que ve. Siempre he dicho que para continuar haciendo películas preferiría perder mis ojos antes que perder mis manos.

Los americanos dicen "*pictures*" para las imágenes y para las fotografías, mientras que para las películas dicen "*movie*". Han conservado la noción de movimiento, es más preciso. Y para la televisión dicen "*network*", la tela de araña... En todas las grandes películas que se han visto desde hace cien años, las dificultades en el trabajo eran el elemento motor del guión. Por otra parte, sigue siendo el caso de sus series, como Starsky y Hutch: es un detective trabajando. La gente siempre ha querido mostrar el trabajo y, al mismo tiempo, lo pasan mal. Ahora ya no les gusta su trabajo. Antes les gustaba, pero lo que no les gustaba era que les pagaban muy poco. Esto te lo encuentras en los lugares más desfavorecidos: a un conductor de autobús le gusta su autobús, lo que no le gusta son las condiciones de trabajo. En el fondo, no se considera inferior a Picasso. El hecho de que ya no se muestre el trabajo hace que ya no haya trabajo. Se pide a la imagen que trabaje "gratis"[4], y no con la palabra. El francés es interesante por esos giros... Se podría decir "trabajar a mano"... "Trabajar gratis [*à l'œil*]" quiere decir no trabajar. La identidad está en el embrión... Ya no se esperan representaciones de lo real y, por ello, ya no se esperan de uno mismo y se quieren figuras en el sentido en que los patinadores hacen figuras. [86]

---

[4] Godard juega aquí con la expresión francesa "*à l'œil*" que, en su uso corriente, significa "gratis" y que, a su vez, contiene el término "*œil*", es decir, "ojo". [*N. de los T.*]

Tus películas [conversando con Pelechian] me han impactado mucho, de manera muy diferente al cine de Paradjanov, el cual me parece cercano a la tradición de los tapices persas y de la literatura. Tus películas me parecen surgidas sólo del cine. Como si el trabajo de Eisenstein, de Dovjenko, de Vertov hubiera podido continuarse y dar una impresión cercana a la de algunas películas de Flaherty, o de ciertos documentales del cineasta cubano Santiago Álvarez. Un cine originario y original, completamente separado del cine de América, que es un cine muy potente a nivel mundial. Incluso *Roma, città apperta* le debe un poco a América. Cuando se produce una ocupación, se plantea entonces el problema de la resistencia, de cómo resistir. Viendo tus películas, tengo la sensación de que, sean cuales sean los fallos del sistema llamado socialista, una serie de personalidades fuertes había conseguido en un momento dado pensar de manera diferente. Es muy probable que esto acabe cambiando. Personalmente, como siempre soy crítico con la realidad y con los medios para representarla, encontraba ahí la aplicación de lo que los cineastas rusos llamaban “montaje”. El montaje en su sentido profundo, en el sentido en que Eisenstein llamaba a El Greco el gran montador de Toledo.

¿Cuál es la palabra rusa para “montaje”, si es que sólo hay una? Para “imagen”, por ejemplo, hay dos palabras en ruso. Es útil. Sería interesante hacer un diccionario de términos cinematográficos en cada país. Los americanos tienen dos palabras: “*cutting*”, la acción de cortar, y “*editing*”, que está ligado a lo que ellos llaman “editor” y que no es el “editor” en el sentido

francés del término, sino el que supervisa toda la concepción de una obra en el seno de una editorial o el jefe de redacción en la prensa. Estas palabras no designan la misma cosa, no remiten a la misma idea que “montaje”.

Los americanos dicen “*feature film*” para la ficción; “*feature*” significa los rasgos del rostro, la fisonomía, lo cual reenvía a la apariencia de las *vedettes*, de las *stars*. Hay mucho que aprender de todo eso. Como en el hecho de que, para “copia estándar” (la copia en la que se han unido el sonido y la imagen), los ingleses dicen “*married print*” [copia casada], los americanos “*answer print*” [copia respuesta], los italianos “*copia campione*”... “*Copia campione*” debe venir de Mussolini.

Como soy bastante pesimista, veo el final de las cosas y no su inicio. Para mí, el cine es la última manifestación del arte, que es una idea occidental. La gran pintura ha desaparecido, la gran novela ha desaparecido. El cine era, sí, un lenguaje de Babel, que todo el mundo comprendía sin tener necesidad de aprenderlo. Mozart gustaba a los príncipes, pero los campesinos no lo entendían, mientras que Chaplin, un equivalente cinematográfico de Mozart, gusta a todo el mundo. Los cineastas han intentado encontrar el fundamento de la unicidad del cine, una búsqueda que es, a su vez, propia de una actitud muy occidental. Y es el montaje. Del montaje se ha hablado mucho, sobre todo en las épocas de cambios. En el siglo XX, el mayor cambio ha sido el paso del imperio ruso a la URSS: es lógico que los rusos hayan sido los que más han progresado en esta búsqueda, simplemente porque, con la Revolución, la sociedad misma estaba haciendo el montaje del antes con el después.

Encontramos esto mismo si reflexionamos sobre la historia de la idea de proyección, sobre cómo nació y cómo ha evolucionado hasta aplicarse técnicamente en los aparatos de proyección. Los griegos ya habían imaginado el principio: la famosa caverna de Platón. Esta idea occidental, que ni los budistas ni los aztecas concibieron, tomó forma con el cristianismo, que reposa sobre la esperanza de algo más grande. Luego viene la forma práctica: los matemáticos que, de nuevo en Occidente, inventaron la geometría descriptiva. Pascal trabajó mucho en esto, con unos presupuestos religiosos, místicos, elaborando sus cálculos sobre las cónicas. El cono es la idea de proyección. Después encontramos a Jean-Victor Poncelet, sabio y oficial de Napoleón. Estuvo encarcelado en Rusia y es ahí donde concibió su *Tratado de propiedades proyectivas de las figuras*, que es la base de la teoría moderna sobre esta cuestión. No es casualidad que hiciera este descubrimiento en prisión. Tenía un muro ante él y hacía lo que hacen todos los prisioneros: proyectaba. Deseo de evasión. Como era matemático, escribió la traducción en ecuaciones. A finales del siglo XIX, llegó la realización técnica. Uno de los aspectos más interesantes es que, en ese momento, el cine sonoro ya estaba listo. Edison vino a París para presentar un procedimiento que utilizaba un disco síncrono con la banda de imagen, lo cual era el principio de lo que se hace actualmente en algunas salas, donde acoplan un disco compacto con la película para tener un sonido digital. ¡Y funcionaba! Con ciertas imperfecciones, igual que en las imágenes, pero funcionaba y se podría haber mejorado la técnica. Pero la gente no quiso. El público quiso el cine mudo, quiso ver.

La técnica del sonoro vino en el momento del fascismo en Europa, que es también la época del advenimiento del *speaker*. Hitler era un *speaker* magnífico, y también Mussolini, Churchill, De Gaulle, Stalin. El sonoro fue el triunfo del guión teatral contra el lenguaje al que te referías, ese lenguaje que existía antes de la maldición de Babel.

Hoy en día, la imagen y el sonido están cada vez más separados, algo que se ve aún más claramente en la televisión. La imagen, por un lado, y el sonido, por el otro, sin relación entre ellos, sin relaciones sanas ni reales. Sólo tienen las relaciones de la política. Por eso, en todos los países del mundo, la televisión está en manos de los políticos. Y, ahora, los políticos se ocupan de fabricar un nuevo formato de imagen (lo que llaman "alta definición"), un formato que, por el momento, nadie necesita. Es la primera vez que las altas instancias políticas se encargan de decir: veréis las imágenes en ese formato, a través de esa ventana. Una imagen que tendrá de hecho la forma de un tragaluz, esa pequeña cosa que está a ras de suelo. También es la forma de un talonario de cheques. [87]

* * *

He estado dudando si venir o no. En tanto que autor o director, no habría venido. En tanto que coproductor, tengo una obligación con los otros coproductores y los actores que han trabajado en esta película. Lo que me sorprende es que contéis conmigo para definir. No sé qué encanto le encontráis a estar siempre definiendo. Es lo que en *Nouvelle vague* dice el jardinero. No es una frase mía. Casi no hay frases mías. La del jardinero es de Jacques Chardonne, que dice “Cállate. Deja las cosas sin nombre un momento”. A fuerza de nombrar las cosas, a fuerza de nombrar al negro, al negrata, al árabe, el proyector Philips, Jules, mi amor por ti, mi cuenta bancaria... dejad un momento las cosas sin nombre; el cine está ahí, puede ser mudo, puede ser sonoro, pero de lo que se habla es de algo mudo a lo que da vida vuestra propia palabra... Entonces, efectivamente, ya sea una ópera o una película policíaca... es una película, eso es todo. Ahora me doy cuenta de que, cuando nosotros, la *Nouvelle Vague* —y Truffaut el primero—, defendimos la noción de autor, era simplemente para decir: no es justo que a Hitchcock, Howard Hawks o Eisenstein se les tenga en menor consideración que a André Gide o Dostoievski. Eisenstein es más importante que la Mosfilm y Howard Hawks es más importante que la Paramount, o en todo caso tan importante como ella. Eso era todo. Y después nos sobrepasó.

Cuando me hacéis una foto, siento una gran vergüenza, me hace llorar. Dicen que hay que dejar que se ganen la vida haciendo fotos, pero no así. Han alterado esa noción de autor. Hablando de los personajes interpretados por Domiziana Giordano y Alain Delon, el chófer dice: “Profanan la noción misma de persona por el deseo de ser una personalidad”. Cuando me fotografiáis así, yo que soy un cineasta, que veo lo que está pasando, que le veo, que me veo, me digo que es una escena de cine con la que se podría hacer algo. Pero como científico, también veo el intercambio de fuerzas. Y me digo: “Profanan”. Pero si me profanan incluso a mí, que soy un simple ciudadano del cantón de Vaud entre París y Rolle, ¿cómo quieren que después

los imbéciles hipnotizados por la televisión no vayan a profanar hasta las tumbas? [88]

*

No se hace el cine que debería hacerse. Ésa fue, no la revolución, pero sí la insurrección de la *Nouvelle Vague*, que fue reprimida relativamente rápido: hacer el cine que se debería tener derecho a hacer. Y es un poco más fácil para mí, todavía hoy, hacer una película tal y como debería hacerse —incluso si estoy un poco menos seguro de ello— que vivir la vida que debería poder vivir. Si pudiera vivir la vida que creo que tengo derecho a vivir, pienso que no haría películas o no haría arte. [89]

*

El estudio de Peripheria (una sala de montaje, una biblioteca, una oficina de producción) está enfocado a reunir ante los ojos y las manos con qué hacer una película al completo, a excepción del laboratorio químico —pero incluye el registro óptico del sonido de cine, en particular la codificación digital.

Es una buena ocasión para que el alumno principiante o de final de curso de la Fémis vea y toque todo lo que integra la creación cinematográfica y elija según sus posibilidades y sus gustos contaminados por lo que se pretende el “audiovisual europeo”. Elegir entre el *hacer saber* de los presentadores de televisión y el *saber hacer* de Cézanne.

Ver los derechos que tienen en la creación —mezclar desde el principio del montaje o al final— y ver también sus deberes

—limpiar y desmontar una simple encoladora. Cuando propusimos a dos alumnas del último año que vinieran a ayudar en el montaje de *Nouvelle vague*, nos llevamos una gran sorpresa al constatar que esas señoritas nunca habían tenido entre sus dedos una bobina de 6/25.

A propósito de la alta definición, primero habría que hacer un poco el historial de la misma, en el sentido banal del término. Porque la cuestión es, de entrada, que se rebaja la altura de la pantalla para aumentar su anchura, con lo que se produce una sensación de estar “acostado” más que de estar “de pie”, y hasta tal punto se exagera que Manet ya no necesitaría pintar el colchón de la Olympia. Hablar de “formato cine” a propósito no ya del 1:66 sino del 1:85 anglosajón, sea en antena o por cable, es divertido: ese formato era el “Cinemascope de los pobres” en los años 60, cuando ciertos explotadores de sala lo llamaban “panorámico” simplemente para no tener que pagar un impuesto a la Fox.

Ese término de “alta”-fidelidad, de “alta”-definición, ¿no vendrá, vía la germanización de Estados Unidos de la que habla Siegfried a su amigo en la novela de Giraudoux, de “*Herr Oberst*” o “*Ober Kommando*”? Me acuerdo de las placas indicadoras en las calles de París bajo la ocupación.

Y, además, ¿a qué llamamos “mejor definición”? *Madame Charlotte du Val d'Ogne*, de Ingres o de David, ¿está mejor definida que una lectora de Renoir? ¿*La Venus de Urbino* está mejor definida que una princesa de Goya?

“No me cuentes historias”, me decían cuando de pequeño me las inventaba. “Cuenta historias, hombre”, me dicen ahora

cuando no invento nada. ¿De qué historia se trata entonces? ¿La historia de la batalla de Borodino y el final de la dominación francesa contada por Tolstoi? ¿La historia de la batalla de Bagdad, contada por la CNN? ¿La del triunfo de la televisión americana y sus servidores?

Sí, ¿qué historia queremos? Suponiendo que seamos dignos de *La cartuja* [*de Parma*] y de *Crimen y castigo*. Esto es lo que pedía David O. Selznick: “Quiero a Del Río y a McCrea en un romance que tenga por escenario los mares del sur, poco me importa cuál sea la historia con tal de que se titule *Bird of Paradise* y que, al final, Del Río salte a un volcán”.

El día en que cada televisión de Europa difunda regularmente una película griega, portuguesa o eslovaca, sea insípida o no, Europa estará construida. Si no, seguirá siendo americana.

No jugar al cine, sino tocar el cine o el vídeo como se dice tocar el violín. [90]

*

¿A qué llamamos cine? Literalmente, es una imagen del mundo en que vivimos. Si te enseñan una foto de Roosevelt, dices: es Roosevelt. Entonces, tomémoslo al pie de la letra y digamos: la gente duerme por la noche, el cine es el único lugar en que se duerme con los ojos abiertos, en la oscuridad; *ergo*, el cine es el sueño. El problema de los sueños es que cuesta analizarlos a la mañana siguiente, cuando uno abre los ojos. Freud tuvo que hacer un enorme trabajo, loco y colosal, y completamente tabú: si hay alguien que hoy es tabú es Freud. En mi caso, ya es demasiado tarde para empezar un análisis. Lo hago de una forma exterior, a través del cine, pero eso lleva más tiempo. El cine permite dormir despierto, todo el mundo lo ha dicho, Bazin, Ehrenburg e incluso Georges Duhamel. Así que quiero contar la historia de esos sueños, de los que muy pronto no quedarán huellas.

El cine siempre ha estado acabado, o casi. Nace, es un recién nacido, después viene la infancia del arte, pero no consigue llegar a la edad adulta y entonces, en un momento preciso, hacia 1930, llega el cine sonoro. El sonoro... que podría haber venido desde los Lumière, porque ya existía.

Ahora es la televisión la que hace la cultura. El cine no era cultura. Los *media*, *Le Monde*, Antenne 2, todo eso es la cultura. Ni el cine, ni la pintura. Los pintores hablan, pero eso no es cultura en el sentido en que se dice agricultura. Hay un hambre demente de cultura que no ha sido saciada y que se ha visto apropiada por la televisión. Se creó para eso. El cine está mucho más cerca de la misa, del misterio o del partido de fútbol.

La televisión fabrica olvido, mientras que el cine fabricaba recuerdos. ¿Por qué quieren olvidar?

El cine está hecho para preceder, el arte está hecho para preceder. Si pierde esta función, falta algo, el deseo sigue existiendo, la necesidad no queda satisfecha y eso lleva a... si no, no se puede explicar que uno se pase tres o cuatro horas al día delante de la tele...

Estamos en una sociedad de nombres, en la que el nombre cuenta más que las cosas o las personas. Es capital tener un nombre. Así

pues, me resigno... Y además tengo mis deberes, en relación con los muertos o con los que no han nacido y a quienes represento.

El sonoro vino de la literatura, del teatro, y vino para impedir que este niño llegara a ser un adulto normal. Y, además, es la época en que la televisión iba camino de nacer. Los Lumière tenían razón cuando dijeron que el cine era un arte sin futuro. Querían decir: sin un *gran* futuro. Se han hecho muchas bromas al respecto, pero ahora lo podemos ver: el futuro del cine era la televisión. Por otra parte, en tanto que instrumento, no ha habido grandes progresos: no hay diferencias esenciales entre la cámara de los Lumière y las de ahora. El cine era popular porque era mudo, incluso si se tocaba el piano al mismo tiempo. De repente, la gente veía cosas de las que podían hablar normalmente. Aún hoy en día, cualquiera, el comerciante, el estanquero, no dudan en hablar bien o mal de una película, "La última de tal director no está mal". Según una encuesta de la UNESCO, la palabra más conocida en el mundo es "cámara". Incluso los aborígenes de Australia la conocen a causa de los etnólogos.

Volvamos hacia atrás. El cine podría haber sido el arte del siglo XX, pero lo ahogaron en la misma cuna, un poco como pasó con el rock.

Ahora se dice "comunicar", pero comunicar es otra cosa. Yo, que comunico mucho a mi nivel, el tren, los aviones, los instrumentos, el teléfono, veo hasta qué punto se comunica mal, lentamente, peor que a principios del XIX, e incluso peor que en la Edad Media. Las personas hablan peor entre ellas. La mitad de los sonidos ya no se escuchan, el oído ha debido volverse deficitario, la gente necesita tener perros que oyen mejor que ellos.

Siento como si hubieran pasado 20 y, a la vez, 400 años desde el 68. *Veinte años después* es mi Dumas preferido. D'Artagnan es el jefe de policía; al principio ya no tienen sus números de teléfono y tratan de volver a encontrarse. El cine, y éste es uno de sus defectos, te impide envejecer. Sigues siendo como un muchacho incapaz de madurar, en el mal sentido. Eso también viene de la *Nouvelle Vague*. Con treinta años, la edad en la que otros pasaban a ser adultos, nos educábamos en el respeto a los grandes maestros. Cuando Delacroix iba a copiar los cuadros de Tintoretto en Venecia, se consideraba un igual de Tintoretto. Mientras que yo siempre me he considerado como un hijo de Rossellini o de Hawks.

Esto hace que tenga dos edades: mi edad, real o irreal, cerca ya de los sesenta y, cuando estoy aquí en mi oficina, tengo treinta años, de verdad. Y después salgo a la calle y un niño choca conmigo y me dice "Oh, perdón señor". Es una locura que me llame señor, si me siento más joven que él. [91]

* * *

Siempre he pensado que estaba haciendo filosofía, que el cine está hecho para hacer filosofía, una filosofía más interesante que lo que llaman con ese nombre en la escuela y en los libros, puesto que no hay necesidad de pensar, uno es pensado. El problema es que se ha privilegiado hasta tal punto el espectáculo que se ha impuesto el pensamiento del espectáculo, y no ya el pensamiento del pensamiento. [92]

1993-1995

Existe un lado espectacular y poético que es la misión profunda del cine. Pero esta misión sólo se aplica si primero ha habido experimentación, verificación, trabajo, lo que podríamos llamar los aspectos documentales de una película. Así sucede con los grandes artistas: usted [en diálogo con Manoel de Oliveira], Pialat, Anne-Marie Miéville, Straub, Cassavetes, Visconti, o Rouch, personas muy diferentes, a veces también en mis películas. Por ejemplo, no ha habido nadie más abstracto y estilista, o con estilo, que Eisenstein. Sin embargo, si ahora hay que mostrar planos de la Revolución de Octubre, no se encuentran en los noticiarios de la época, o para ser más precisos, los noticiarios se sirven de las imágenes de Eisenstein sobre la Revolución de Octubre, imágenes que son el resultado de una puesta en escena. Cuando leemos el relato del rodaje de *Nanook* de Flaherty, que se considera un documental, nos enteramos de que Flaherty pagaba a sus esquimales, que discutió con ellos, que les obligó a pescar todos los días cuando no querían hacerlo, en resumen, que hizo un equipo de cine con ellos y fue, de hecho, un etnólogo formidable. Hay, así pues, todo ese aspecto documental, esa manera, no tanto de conocer perfectamente la historia del cine, pero sí de tener al menos el sentimiento de esa historia que, para muchos, es algo que se ha perdido. Hay que sentir la historia del cine, un poco como Joyce, que tenía un profundo sentimiento de la historia de la literatura y que sabía que, cuando escribía una frase, algunas palabras habían sido inventadas en tiempos de los romanos, otras en la Edad Media, y que él, Joyce, en el momento de escribir esa palabra, con todo ese bagaje y ese pasado que solía sentir, estaba en la edad moderna de la literatura, en su edad adulta, por así decir. En el cine, muy rápidamente, con la influencia americana que todo el mundo aceptó, una parte de ese trabajo documental se abandonó. Enseguida se tendió al espectáculo, que no era más que la misión final, digamos, la misa de la película. En las películas de ahora, se celebra la misa y ya no se hace la oración. Los grandes artistas, los artistas honestos, dicen primero su oración y después está la misa, con un público más o menos fiel. Los americanos han reglamentado la misa. Lo que les importa de la misa es la colecta: una buena misa es una misa con la iglesia llena, que da una gran colecta.

La crítica debe hablar de la oración, no de la misa. De la misa no se puede decir nada más. O se dice: "Un bonito espectáculo, magnífico". La oración también es un ejercicio, es como el entrenamiento de los deportistas o las escalas de los pianistas. Cuando uno es crítico, se deben criticar las escalas y lo que pueden dar de sí las escalas.

El cine es crítica de la realidad, desde ese punto de vista soy muy clásico y, en tanto que cineasta de lengua francesa, siempre me he sentido crítico de cine. Uno de los grandes valores de Francia ha sido haber tenido siempre un punto de vista crítico, incluso si no sabía nada. Todos los críticos de arte han sido franceses, desde Diderot, pasando por Baudelaire, Élie Faure, Malraux, es decir, personas que, fueran escritores o no, tenían un estilo. El mal crítico es el que carece de estilo. Críticos de cine ha habido muy pocos. En Estados Unidos hubo dos: James Agee y Farber de San Diego, que es de hecho bastante desconocido.

En tanto que crítico, no espero que me halaguen, que me digan o me escriban: "Su película es brutal, es fantástica, es genial, es extraordinaria". Porque entonces les pregunto: "Bueno, ¿y qué es tan extraordinario?". Y me responden: "¡Ah! ¡Oh!", ni siquiera tienen palabras, ni siquiera repiten "Es extraordinaria". Mientras que si señalan que es realmente mala, que hay errores, entonces puede que tenga la posibilidad de establecer un diálogo: ¿me puedes decir cuáles son esos errores? Así se comprueba que ahora los críticos ya no quieren hablar y que a los cineastas no les gusta que les critiquen. Mientras que yo, que me formé como crítico, lo único que necesito es que me digan: eso de ahí no está bien.

Uno tiene que saber decir qué es bueno y qué es malo. No se trata de decir la sensación que uno ha tenido, sino de hacer una crítica técnica o científica de la película. Sólo la *Nouvelle Vague* ha dicho ese tipo de cosas. Decía: ese *travelling* es bueno y he aquí por qué lo consideramos bueno en relación con otro que nos parece malo. Y también: este diálogo es bueno y lo consideramos bueno en relación con tal otro diálogo que es malo. Hoy en día, eso se ha perdido completamente. La noción de autor ha cobrado tal importancia que, cuando se hace una película, ni siquiera tu ayudante te dice algo así. El único que a veces tiene el valor de decirte algo así, el único con el que extrañamente he tenido una relación artística, es el productor. Porque el productor ha puesto su dinero o, cuando menos, ha arriesgado el de otros y, en nombre de ese riesgo que corre, se atreve a decir: "Jean-Luc, eso de ahí no funciona". Y yo me digo: "¡Uf, oh là là!", y me lo pienso. Al menos hay una posibilidad de reflexión, me puedo afianzar mejor.

Si los científicos son tan importantes hoy en día es porque son los únicos que aún se dedican a intercambiar críticas. Un astrónomo dice: "He visto un eclipse de luna, he hecho fotos". Otro dice: "Enséñame el cliché". Mira y constata: "¡Pero si se ve la luna! ¿Qué dices de un eclipse?". Y el otro dice: "Bueno, sí...", le fastidia, pero empieza de nuevo. Hay un momento en el arte, en la crítica de arte, por ejemplo entre Baudelaire y Delacroix, en el que esta confrontación de críticas debe tener lugar. Si no, no se puede avanzar. La crítica es la única cosa que necesito. Y ni siquiera tengo eso. [93]

Si fuera el público no le haría preguntas al cineasta, le haría preguntas a la película. Ves a un chico y una chica en un coche que dicen: "La luz va a durar", ves una rosa, ¿eso te molesta o no? ¿Piensas que hay algo que comprender o simplemente miras y te parece que la rosa es bonita? ¿A qué llamamos comprender? A veces es el estilo lo que me interesa.

Modestamente, creo que los miembros de la *Nouvelle Vague* hicieron cine a partir del museo. Descubrimos el cine en la *Cinémathèque*. Nacimos ahí. Claro está que habíamos visto algún Chaplin

cuando éramos pequeños, pero a aquella edad ninguno decidió hacer cine después de ver *Charlot bombero*. Siempre tengo una referencia en mente. Y pienso que la obra tiene más importancia que el hombre. Eso no es evidente para todo el mundo. La mujer hace obras amparándose en los hombres. El hombre, todo lo que puede hacer para alcanzar cierto nivel de igualdad es fabricar obras: pintura, literatura o hacer política, guerras, desempleo, comercio.

En el fondo, el hombre en sí me interesa poco. El hombre Manoel de Oliveira me interesa poco. Si viviéramos en el mismo pueblo, uno cerca del otro, no creo que nos viéramos mucho más de lo que lo hacemos ahora. Cuando nos viéramos, seguramente hablaríamos mejor de las películas, pero no mucho más. Lo que más me sorprende actualmente es que los medios de comunicación han desarrollado la noción de personalidad antes bien que la noción de persona. En la obra está la persona, en la persona está la obra. Hay personas que no hacen una obra, pero cuya vida, particularmente en el caso de las mujeres, es una obra. Los hombres se ven obligados a hacer obras porque a menudo no hacen nada.

A menudo digo, como Buñuel, que las películas son lo más importante para mí. Pero si tuviera que elegir entre la vida de un niño y estrenar una película, no lo dudaría un segundo: el niño pasaría por delante de la película. [93]

Cuando era pequeño, se decía: la gallina está compuesta del interior y del exterior. Al quitar el exterior, se ve el interior y, si se quita el interior, se ve el alma. Me atrevería a decir que tú filmas el interior de espaldas, aunque filmas siempre a la gente de cara. Algo que en cierto momento me ha molestado de tu película [*Vale Abraão*], dado que supone una elección potente y rigurosa, es una imperfección que indica que es necesario que sigas haciendo más películas. Lo que me ha molestado es que no haya más vistas de lado, que la cámara esté demasiado cerca del proyector. La cámara no está hecha para coincidir siempre con el proyector. El proyector transmitirá. Es como el radiólogo que hace radiografías: no se contenta con hacer una radiografía de frente, también hace otra de lado, o de espaldas, o en diagonal. Y, sin embargo, al final, en el momento de la proyección, todas serán imágenes planas. Y digo esto con una imagen, nosotros somos gente de imagen. Esto no quiere decir que la cámara tenga que estar desplazándose todo el rato.

Ahora bien, en el cine no se puede mostrar el interior, sólo se puede sentir, pero no es visible; si no, no sería el interior. [93]

* * *

Querría volver a esta historia del estreno de la película, que no sólo es una cuestión de palabras, aunque son importantes. Debería haber pequeños diccionarios que nos dijeran en distintas lenguas las palabras técnicas del cine. Insisto en el tema de las palabras porque, por ejemplo, los rusos no hacen la misma distinción que nosotros entre documental y ficción. A las películas con actores las llaman "películas interpretadas"; al documental, que no necesariamente es sin actores, lo llaman "película no-interpretada". La misma palabra "imagen", para los americanos, no quiere decir gran cosa, pues utilizan "*picture*", es decir, foto. Ni siquiera tienen una palabra para la televisión, son muy comerciales, dicen "*network*". Si prestamos un poco de atención al lenguaje, por ejemplo, cuando te dicen que se estrena una de tus películas, ¿tienes la impresión de que realmente se estrena algo o de que ya la has estrenado tú? [93]

* * *

Yo sé que la película se hará, pero no sé qué película resultará. Y no sólo sé que la película se hará, sino que además me comprometo a hacerla, que es peor. Porque siempre tengo miedo de no hacer la siguiente. [93]

Lamento mucho no haber hecho todavía una película sobre la ciencia. Podría hacerla, me llevaría cinco años. Quizá. Por el momento, como dice Straub, necesitamos, no tanto que nos mimen mucho, sino vivir un poco menos en el odio. [94]

Jean-Marie es alsaciano, desertó y se fue a vivir a Alemania, ahora vive en Italia, es un completo europeo. Tiene dificultades en el cine, es muy riguroso. Al mismo tiempo, lo encuentro un poco ascético, aunque tenga mucho humor. Es lo que a menudo se dice ahora: uno se limita demasiado para no perder pie y, en algunos momentos, uno se limita de manera excesiva, es difícil de seguir, también para el público. [95]

La técnica ha entrado ahora en un proceso de excesiva mecanización. Se puede entender que Straub, en *Antigone*, haga que los actores trabajen el texto durante un año. Depardieu nunca sabrá decir un texto de Racine como la mujer de *Antigone* sabía decir los textos de Hölderlin o de Brecht. Si se le pidiera algo así a Depardieu, se iría.

Me gustaría trabajar con un montador, pero han sido educados de tal manera que resulta muy complicado. Quizá estoy un poco solo, las condiciones no son muy buenas. Sufrimos mucho cuando no nos aceptaron en la Fémis y no pudimos concluir el contrato de cuatro años. Eso nos afectó mucho. Habríamos venido más a menudo a París, y yo incluso tenía pensado dejar el montaje de las películas en manos de montadores tradicionales. Eso me habría permitido dedicarme más a lo que me gusta, es decir, a las películas y, al mismo tiempo, a la crítica de películas, a hablar, bajo la forma de enseñanza, es decir, en voz alta como hacen los profesores en el *Collège de France* u otros sitios, a experimentar.

Tengo que hacer para Gaumont dos o tres emisiones sobre la historia del cine, que serán menos enrevesadas y que se parecerán más a entrevistas. Sigo grabando películas en cintas, pero voy a tener que parar porque tengo demasiadas. Grabarlas hace que uno las recuerde y, de repente, sabe que en tal sitio debe haber tal imagen disponible que permitirá, si no lo ha hecho uno mismo, producir algo durante diez minutos.

Grabo todo lo que puedo, películas de documentos, tanto de historia como de historia del cine. El programa en seis episodios de Noël Burch sobre el cine mudo, *La Lucarne du siècle*, era interesante, había una idea fuerte detrás.

Luciano Berio se propone una historia musical, una crítica hecha con las obras de otros músicos. Como lo que hizo Baudelaire al hablar de Edgar Poe o de Delacroix. No veo que eso se haga en el cine. Yo lo hice un poco, y para el proyecto con Gaumont, ya que será Gaumont, seguro, quien nos atacará por los derechos de autor. Así que no pondré fragmentos de películas, pero que no vengan entonces a quejarse de las pantallas en negro o de los planos vacíos.

En su día le propuse a Langlois quemarlo todo, hacer desaparecer todo y volver a empezar la colección de cero. Siempre se termina almacenando, y luego no hay espacio. Los que quieren conservar las películas, las conservan, está muy bien, y los que tienen la función de restaurar, pero, ¿a qué viene la restauración de *L'Atalante*? Puede ser interesante, como el caso de la Sixtina que antes tenía colores más vivos. Que la limpien, como se limpian los libros, porque se ha estropeado, está bien, pero... ¿pintarla? No es por hacer juegos de palabras, pero vivimos en plena "restauración", además Balladour se parece a Luis XVIII. [94]

◆

Me gusta separar a veces el sonido de la imagen, o dejar que la pantalla se quede en silencio, o usar un piano íntimo para un sentimiento íntimo, que es justo lo opuesto de lo que hacen los americanos. Quieren envolverte (*surround you*), para crear un "efecto envolvente" (*surrounding effect*), para que estés perdido. ¡No quiero que la gente se pierda! Creo que deberían *encontrar* cosas acerca de ellos mismos. [96]

La gente está sometida a la elección técnica. Es difícil luchar, porque todo está hecho para que sea caro. No creo que yo tenga un oído formidable, pero conozco mis sonidos. La audición se ha deteriorado mucho, se ha hundido a base de escuchar la televisión, y ya ni siquiera vemos de qué otra manera podría ser.

El sonido en particular plantea problemas. Ya no hay capacidad de escuchar y hay poco oído. En los estudios se pasan el tiempo manipulando los controles e imitando. Se imita mucho lo que ya está hecho. Al empezar se tiene un bonito sonido pero, para que llegue a la pantalla, hay que trabajarlo, hay que clonarlo. El original sólo sirve para hacer una copia lo mejor posible. Y la copia, en ese estado de cosas, se convierte en algo superior al original puesto que se le dedica mucho más tiempo. El original te viene dado, es un don, del que no se sabe sacar provecho. La máquina es la coartada. Nunca he oído a un ingeniero de sonido hablar del guión. Sólo sabe hablar de sus aparatos. La creación sonora es muy escasa. Lo más normal es que los técnicos no se interesen realmente por el sonido en el cine. Más que grabar sonidos del ambiente en que se está, por ejemplo las reuniones de cuervos cada noche, o los estorninos en los árboles, prefieren comprar sonidos ya mezclados por gente a la que aún le motiva su trabajo, como a los documentalistas.

En líneas generales, los técnicos no tienen ningún tipo de concepto, se han quedado en el naturalismo, pero no el de Antoine o el de Zola. Para ellos, un comentario debe ir sobre la imagen, la música debe ir a la izquierda o a la derecha, pero es mucho peor que una cadena de alta fidelidad. Hay aberraciones. El Dolby es una aberración en cuanto a la difusión del sonido. Es un producto americano. Se oye un avión que gira, con algunas detonaciones por un lado, después se oyen por el otro, de repente, el ruido de un arroyo que podría ser agradable, pero que no aporta nada a la historia y que no guarda relación con el sentido del plano. [94]

El cine está hecho de planos. Al menos desde mi punto de vista. Así pues, hay pre-planos y post-planos. Con el sonido pasa lo mismo, hay varios planos sonoros, con una técnica un poco rudimentaria como el Dolby, que permite utilizar esas diferencias de planos y que no está sólo ahí para que pasen aviones bombarderos. En ciertas películas, permite asociar mejor el sonido a la imagen, o bien separarlos mejor, hacer que el sonido —y ésta es más bien mi tendencia últimamente— sea más grande que la imagen, que la imagen sea pequeña, que a veces vayan sincronizados y a veces no. Se trata de introducir un plano geométrico buscando algo más novelesco, de hacerlo sentir históricamente. Intento hacerlo de manera que mis películas puedan ser escuchadas por los ciegos y vistas por los sordos. [95]

El volumen fuerte es la única concesión que hago al público. ¿Conoces la definición que Jules Renard daba de la crítica? "La crítica es un soldado de un ejército en retirada, que deserta y se pasa al enemigo". ¿Y quién es el enemigo? El público. [93]

* * *

No hago más que hacerlo visible... la mayor parte de las películas no tiene sonido, en el sentido que Jakobson habla del sonido. Tienen ruidos tontos. Cuando se golpea sobre una mesa, se produce un sonido. Yo también le llamo sonido a eso. Pero hay que hacer algo con ello. Por otra parte, cuanto menos arte del sonido o arte de la imagen hay, más exageran los técnicos envolviendo la técnica con nombres como Dolby, microprocesador... Desde la Primera Guerra Mundial, son las máquinas las que piensan. Y como son las máquinas las que piensan, los hombres piensan menos. Es la máquina la que trabaja. Nosotros trabajamos un poco, pero si no, son Nagra, Sennheiser quienes trabajan. Y por fuerza, cuando hay menos trabajo, hay menos trabajadores, luego más paro, luego menos empleos. Ahora ya no se busca trabajo, sino un empleo. Ya no hay trabajo, ni metamorfosis. [97]

-

No soy muy bueno para el *casting*. Ese tipo de cosas me da mucha pereza, porque hay que esforzarse mucho en buscar, encontrar actores, ponerlos uno al lado de otro de manera que se queden juntos. Con actores conocidos, hay menos probabilidades de que eso funcione bien. Claro está que hay algunos con los que es posible, pero hay que buscarlos y estar bien rodeado por los ayudantes. En la Fémis, habría que hacer cursos de *casting*. Hay que ver cómo se hacen los *castings*, cómo, de hecho, no permiten elegir. Sucede un poco como cuando le pides a un realizador que filme un espacio, a menudo en VHS, para que puedas elegirlo o no para el decorado. La mayoría de las veces, ni siquiera sabemos de qué se trata. Se cree que ha filmado un garaje, pero no se logra reconocer nada. Es lo más duro: reflejar lo real en una foto, y en vídeo es aún más difícil. En eso puede verse que el cine no es algo simple. A los futuros cineastas se les debería pedir un ejercicio obligatorio como, por ejemplo, que le describan el decorado a su productor con la ayuda de una pequeña cámara. Es bastante más difícil que realizar un plano general. Qué es el decorado y por qué se elige no son

cuestiones fáciles. Ahora bien, es raro encontrar gente que sepa elegir por ti. [94]

-

Cada vez que se quiere hablar de esto con científicos, excepto con uno o dos, te miran con condescendencia. Si lanzas una hipótesis, son como los técnicos, te hacen una ecuación. Si les preguntas por qué las piedras se hunden en el agua, responden que por la ley de la gravedad. Y si les preguntas qué es la ley de gravedad, qué es la ley, entonces todo se para. Las eminencias científicas son a menudo como los niños superdotados, muy hábiles en ciertas cosas; pero si no se sigue el mismo camino que ellos, es imposible pensar con ellos. Una vez entrevisté, para *Six fois deux*, a René Thom. Había leído sus libros sin enterarme demasiado, pero me interesaban. Le había dicho que yo estaba en las formas, en la morfogénesis, que estaba en el sueño de las formas. Tres o cuatro años más tarde, me escribió. Había visto la película por casualidad y, aunque algunos amigos suyos creían que la película era ridícula, él estaba muy sorprendido por la gran proximidad que había entre la película y su pensamiento. Me alegré mucho.

Hace tiempo que sabemos que el espacio y el tiempo son la misma cosa. Y todo buen cineasta, sea el que sea, descubre que el espacio es curvo. Algunos se quedan en un espacio muy frontal, pero eso requiere una gran energía, mucha fuerza.

Tengo claramente la impresión de que si estuviera en la televisión, no existiría, sería menos que nada. Duby escribió: "Saben, una vez vi la nada, es mucho más pequeña de lo que se cree".

No veo la diferencia entre una persona vista en la televisión y los videojuegos, creo que éstos están mejor hechos, eso es todo. Se quedan planos, no se proyectan. Se creen que hablan y que existen. Es como la imagen que se verá en las pantallas de los teléfonos. [94]

"El positivo nos ha sido dado al nacer", escribía el pobre Franz —que pidió a su amigo Max que destruyera todos sus libros, pero el amigo desobedeció y de este modo conocemos la obra de Kafka. Y el autor de *La metamorfosis* añadía: "Es asunto nuestro hacer el negativo".

En esto reside la originalidad del origen de la cinematografía: hacer primero el negativo. Edison no lo hizo. Pero sí Auguste y Louis, que inventaron el proyector antes que la cámara. Hay que venir al mundo antes de salir a él, ¿no? Y darnos cuenta de que nuestros derechos sobre él, en caso de que existan, existen tan sólo gracias a nuestros deberes.

La palabra... ¿llamáis palabra al simple diálogo entre la gente, que es una cuestión de técnica y estilo? ¿O llamáis palabra al fondo de las cosas, lo que la Biblia llamaba la palabra o lo que Beckett llamaba más bien el silencio? [96]

* * *

Tengo que tener una idea y luego descubrirla. Es como en pintura, pero también es diferente, porque no utilizas sólo el espacio sino el tiempo, imaginando lo que viene antes y lo que viene después. Yo comienzo con una idea, pero no sé si es el inicio de una historia. Es lo que Giacometti llamaba una apertura. [102]

No tengo la sensación de saber inventar, pero sí de saber encontrar las cosas y de saber juntarlas. Y no me importa en absoluto hacer cualquier película con cualquier persona. Me dan un cordón de zapatos y una lombriz, me dan un presupuesto consecuente con esas dos cosas, y yo hago una película. Siempre he tenido la sensación de haber hecho las películas que me han pedido, es decir, de haber sido muy sartreano: "El hombre es lo que hace con lo que han hecho de él". Con las películas es lo mismo, nunca he soñado con hacer un yo qué sé. [95]

"Casa" es una gran palabra... Nunca he conseguido tener una casa. Es el objetivo de todo hombre. Cuando vemos todos esos negocios, uno se pregunta para qué quieren ganar tanto dinero. La respuesta siempre se reduce a esto: para tener una casa, acceso al mar y la posibilidad de pasearse por el bosque. Éste ya era el deseo del hombre de las cavernas... El resto son pamplinas. [97]

* * *

Si me preguntan por qué hay árboles en mis películas, respondo que hay muchos en la región donde vivo. Me fui de París porque ya no quedaban árboles.

Las citas no me protegen, son amigas. Si se han creado ciertas cosas, ¿por qué no utilizarlas? Si hay árboles, ¿por qué no filmarlos? Si hay una calle, si hay personas, hay que hacer algo con ello. No es mío, pero yo puedo hacer algo con ello. Están los derechos de autor, y deben dar beneficios, ¿por qué no? Pero si me preguntan: "¿Puedo coger un fragmento, tengo derecho a ello?". Yo les respondo: "No sólo tienes el derecho, sino también el deber de hacerlo". Un trozo de frase te ayuda a construir otro. Yo no he inventado ni el verbo ni el complemento, pero los utilizo. Es maravilloso tener algunas frases a tu disposición, poder silbar una melodía, ya sea de Mozart o de Gershwin, es una auténtica maravilla pensar en las personas que las crearon. Y no cito todas mis referencias en los títulos de crédito porque, si lo hiciera, se convertiría en otra cosa, se convertiría en un conocimiento erudito. Me hago mayor y empiezo a tener ideas propias para hacer películas. Me digo que tanto mejor. Delacroix también decía que sólo encontraría la pintura cuando ya no tuviera dientes. [95]

~

Picasso a menudo se preguntaba hasta dónde podía ir en pintura. Cuando ya estaban hartos de pintar paisajes, a los pintores no les quedaba más que pintarse a sí mismos. El cine, al ser otra cosa, al no poder hacerse solo, siempre puede mostrar lo que hay alrededor de esta soledad. Siempre he pensado que el cine era un instrumento para pensar. [98]

El autorretrato es un género muy común en pintura. No tanto en literatura, donde existen las biografías, los recuerdos, las memorias e incluso las memorias de ultratumba. Pero es un género prácticamente imposible en el cine. Como me gusta explorar los lugares desconocidos, y ahora hay más que nunca, intenté comprender qué podía ser un autorretrato cinematográfico. Hasta dónde podía llegar el cine y hasta dónde el cine me podía aceptar. Es una idea del arte bastante clásica la que afirma que la obra es más importante que el hombre. Esto es lo que llamamos "política de autores" y no se entendió bien. La palabra importante era "política" y no el autor en sí mismo. [98]

Soy el autor de una obra, pero es la obra la que cuenta. Cuando empecé a hacer películas, se discutía con el productor, yo recibía un informe que evaluaba el guión. Ahora ni siquiera tengo eso. Fue así con Beauregard y después ya no he tenido nada así. En absoluto. Lo echo en falta y estoy seguro de que también les falta a los jóvenes que ahora hacen películas y se creen autores por derecho divino. [99]

Me pareció que lo que hacía en esta película correspondía más a un autorretrato que a una autobiografía. Pero, por supuesto, los periodistas que han hablado de la película no lo ven. Dicen que es "JLG por JLG", cuando yo la titulé *JLG/JLG* para mostrar a JLG en el espejo, como se hace en los autorretratos. ¿Qué es un autorretrato? Sólo la pintura ha respondido a esto. Rembrandt o Madame Vigée-Lebrun se autorretrataban para mostrarse a los demás, pero también como ejercicio para mirar su propia "figura" (como en el caso paradigmático de Gainsborough), cosa que de hecho sólo tiene sentido en pintura. Un novelista no puede hacer su autorretrato, tiene que hacer forzosamente su autobiografía. En este sentido, pienso que se me ha permitido, contrariamente a otros, tratar de filmar, de grabar el pensamiento, aquello para lo que estaba hecho el cine. El cine está hecho para grabar el pensamiento bajo una cierta forma visible. Una vez grabados estos pensamientos, el cine sirve para ponerlos en relación según una idea, un tema, o simplemente una historia, una anécdota. Y hacerlo de tal manera que se pueda dar un espectáculo o emitir un juicio. [97]

* * *

Para mí, la cultura es la regla y el arte, la excepción. La cultura es la difusión y el arte, la producción. Siempre he tenido una producción perfecta, o amistosa, pero la difusión siempre se ha llevado a cabo con cierta condescendencia, por no decir animosidad o negligencia. Los fenómenos de producción y de difusión son importantes. O para decirlo con una metáfora: la Novena Sinfonía es arte, la Novena Sinfonía dirigida por Karajan quizá tenga algo de artístico, pero la Novena Sinfonía difundida por Philips o Sony Pictures es cultura. [98]

Desgraciadamente, derivamos hacia la cultura. La Europa de la cultura quiere la muerte del arte. Había un lugar en Bosnia en que los musulmanes se entendían con los turcos y los serbios. Cosa que no sucede a menudo y que podríamos llamar el arte de vivir. Pues bien, la Europa de la cultura quiere la muerte de ese arte de vivir. Ir al cine era hacer crítica, no como hacen ustedes. Y luego, hablar entre nosotros era hacer cine. Así pues, antes de hacer nuestra primera película, llevábamos ya diez años de cine. Ahora se deriva por la marisma cultural y ya no se hace cine. He aquí la diferencia. Si escribo un artículo, si hago un dibujo o si hago vídeo, estoy haciendo cine. En mi cabeza hago cine constantemente. Le pedí a André [Labarthe] que viniera para tener la impresión de estar haciendo cine mientras charlábamos en un bar, porque lo que echo en falta esta tarde es que ya no se hace eso en el cine. Mi idea es que el cine se ha parado por completo, que su destino estaba programado.

¿Por qué, entre una mala película noruega y una mala película americana, preferimos ir a ver la americana? Bueno, tampoco hay que sorprenderse. Vivimos en este mundo que no es nuestro, al menos no por entero, no completamente.

André lo explica muy bien en su artículo en *Le Monde*. Habla de un paréntesis. Lumière, paréntesis de un siglo, hermoso paréntesis que se cerró en la época de los campos cuando el cine de ficción no supo recuperar a su hermano el documental. Abel no ha recuperado a Caín, o al revés. El documental: unos insuficientes noticiarios que han salvado el honor de la filmación de lo real, insuficientes noticiarios de los que no se ha hecho nada.

Por tanto, el cine no ha servido para nada, no ha hecho nada y no ha habido ninguna película. Se dijo "eso nunca más", pero la película de Resnais sobre los campos ya no se proyecta. [102]

En el fondo, el verdadero cine, o el que para mí sigue siendo el "gran" cine, es el que no se ve. Físicamente. Cuando pudimos ver ciertas películas con Langlois, como *Broken Blossoms*, era la prueba de que no nos habíamos equivocado en nuestra creencia. [98]

* * *

El cine está para hacer metafísica. Por otra parte, es lo que hace, pero no se ve o quienes lo hacen no lo dicen. El cine es algo extremadamente físico por su invención mecánica. Está hecho para evadirse, y evadirse es cosa de la metafísica. [105]

¿Por qué la Iglesia? Eso viene del cine: el cine es occidental, la idea del arte es occidental, igual que la idea de imagen.

Y eso vino principalmente a través de la Iglesia. Durante mucho tiempo estuve intentando averiguar qué podía querer decir la frase de San Pablo: “La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección”. [98]

*

Hitchcock es el único que ha conseguido controlar el universo. Eso es lo que digo en la penúltima *Histoire(s) du cinéma*. Tenía muchísimo público y eso se nota en la elaboración del guión y de la forma. Tuvo un periodo de diez años, la época entre *Rear Window* y *Psycho*, que podría compararse al de ciertos pintores del Renacimiento; sólo que ellos no tenían esa difusión, salvo quizá Miguel Ángel entre los cristianos. Es algo único, y no una película cada diez años como Dreyer, nada de imposibilidades como Eisenstein que no pudo hacer más que algunas cosas. Rossellini decía: “Si quieres salir adelante en el cine, tienes que hacer películas que pasen en la Edad Media. Todo el mundo cree que la Edad Media son los bonitos vestidos de domingo, el lujo, el fasto. Mientras que, entre semana, la gente llevaba sacos con un agujero para la cabeza y dos para los brazos. Pero tú di que haces una película sobre la Edad Media. Creerán que vas a hacer una película sobre la Edad Media de los domingos y te darán mucho dinero. Apartas un tanto para tu familia y el perro —porque Roberto tenía un perro, Il Generale— y con lo que queda, haces la película”. [98]

*

Soy feliz en cuanto hay que ponerse a buscar dinero, mendigar, sobornar o valerse de la astucia para conseguirlo. Eso forma

parte de la actividad creativa, es su aspecto saltimbanqui, como el Capitán Fracasse. Para el rodaje, necesariamente, hace falta gente. También soy feliz en el momento de la concepción, pero me hace más feliz la búsqueda que llevar a cabo las cosas. Como Keith Jarrett, cuando da conciertos improvisados en los que en vez de interpretar a Bach o a Mozart, busca algo en su piano durante una hora o más. Es un deseo en parte inconsciente de encontrar un punto de referencia, la necesidad de llevar a cabo esta búsqueda, de grabarla o de plasmarla sobre la tela en el caso de un pintor. [98]

*

Las obras del principio nunca son las obras del final... A medida que iba avanzando en el cine y que intentaba hacer la historia del cine, me sentía conducido a ver y a oír, más que a escribir y confrontar una visión con una idea previa a esta visión (que, por otra parte, es la manera en que la gente siempre hace cine). Sólo Langlois ha creído que mostrar era una forma de pensar. Todas nuestras desgracias derivan del hecho de que, muy rápidamente, se rechazó que el cine estuviera hecho para pensar. Y, de este rechazo, nació la televisión. Después de este alumbramiento, la radio presentó muy rápidamente su dimisión, y se mueve entre restos de fortificaciones, de iglesias o de guetos... La prensa se alió con la televisión, haciéndose pasar a la vez por esclava y reina. [97]

El cine funciona con dos bobinas. La televisión ha retomado este sistema en la medida en que también hace una grabación, pero la técnica irá avanzando... Porque, de hecho, la televisión es el directo. Y lo pasan en diferido por razones políticas o sociales. Pero en el directo no hay bobinas, no hay grabación. En el cine, hay dos bobinas porque hay una que se convierte en la otra. En sí misma, es una imagen de nuestra vida, de nuestro pasado, de nuestra memoria. Entre las dos, hay una memoria secreta. A partir del momento en que se graba la memoria, como lo cree ingenuamente Spielberg, se graba otra cosa. Es entonces una cuestión de Poder. La memoria no se puede grabar.

Respecto a la cuestión de para qué puede servir el cine: mostrar esta figura fundamental del triángulo. Entonces se ve que el cine no ha utilizado más que una pequeña parte de sus facultades. A grandes rasgos, sólo ha tratado del hombre, la mujer, el amante, es decir, al estilo de Feydeau. Pienso que a la gente no le gusta la Historia. Al final de la guerra, tenía doce años. Me costó menos tiempo que al conjunto de naciones preguntarme qué había pasado en esta guerra. Mis padres no me hablaron de ello. En esa época, mi padre era médico en la Cruz Roja y, ciertamente, tenía que haber oído hablar de los campos de concentración. Aunque no me siento culpable, me pregunto cómo pudo existir algo así. Mi familia era más bien colaboracionista (en cuanto a las ideas, no en la práctica) en la medida en que se sentía como si aquello no le concerniera. Para mí no tiene ningún sentido ser anti-judío, anti-indio o anti-gitano... Soy de una incomprensión completa respecto a eso. Sin embargo, veo que existió. Me pregunto cómo pudo suceder y por qué esa historia se olvidó tan pronto como sucedió, y por qué ha costado cincuenta años superarla, puesto que todavía siguen habiendo juicios. Francia es uno de los países que más dificultades ha tenido para asumir su pasado. Eso es lo que le permitiría contar su historia. Pero a la gente le gusta que les adornen la historia, que les cuenten historias, pero no la Historia. Ahora bien, el cine estaba especialmente hecho para eso, puesto que se servía de lo visible. Pero no se ha querido, los cineastas no han querido y no se ha hecho... Hace falta cierto tiempo entre el pasado y el presente. La cámara y el proyector de cine son muy diferentes de la cámara y la pantalla de televisión. La televisión es el directo, por más que la emisión se pase al día siguiente o más tarde. Entre la cámara y el proyector hay un vacío (no es azaroso que se hable de un vacío de memoria) en el que el negativo se desarrolla, se convierte en positivo y se proyecta. En general, se graba hoy y se proyecta mañana. En correspondencia con esta idea estúpida que dice: el presente se convierte en pasado cuando ya ha pasado, el futuro se acaba convirtiendo en presente, etc. Son perogrulladas profundas. El cine lo hace posible gracias a su manera mecánica de ser. Sólo el cine podía contar historias y sobre todo la Historia. Si hubiera empezado y continuado a contar la Historia (esto es, a pensar científicamente, pero también socialmente, es decir, para varios), habría podido contar después historias más bonitas, tan hermosas como las que encontramos en la literatura, pero con el encanto de lo visible. Ahora bien, enseguida se lanzaron sobre sus encantos. La princesa se convirtió en prostituta, si puede decirse así... Y entre el público y la producción, estaba el chulo. Lo que me impresionó al hacer la historia del cine es que las películas, que en ese sentido tomaron el relevo de la música, siempre han anunciado lo que iba a pasar. En aquel momento no las creyeron.

La poesía no está hecha para juzgar. El cine estaba hecho para ayudar a emitir un juicio, como el juez de instrucción. No juzga; el juicio viene después de que tenga lugar el proceso y los alegatos. El juez de instrucción establece el dossier. El cine estaba hecho para establecer un informe de un cierto número de cosas en muchos campos. Las películas científicas a menudo son lamentables. Ni siquiera se piensa que Feuillade era contemporáneo de Einstein y de los Ballets Rusos. Los libros escolares de Historia a veces sí que lo hacen. En tal año concreto, ponen las tres cosas. Pero no se ve. El verdadero cine debe mostrar algo visible en ese invisible, algo que pueda servir, puesto que uno se sirve de los ojos incluso para andar por casa. Y eso ha quedado. Langlois mostraba cosas que no se enseñaban. Nos habían hablado de Flaubert, de Mozart, de Dostoievski, y entonces nos preguntamos por qué no nos habían hablado de Murnau ni de Eisenstein. ¿Qué quería decir eso?

En mi historia, no pongo los títulos de las películas ni los nombres de las personas. Si se ponen (como se hace, de hecho, en la televisión), se convierte en un conocimiento libresco y termina por ser un concurso: ¿cómo se llamaba el director de la *Cinémathèque* de tal año? Henri Langlois. Muy bien, ¡has ganado un sofá! Si eso le gusta a la gente... Pero no tienen que quejarse de algo que vaya a la inversa, porque todavía hoy todo se sostiene. Si hay uno de izquierdas que es rico, hay uno de derechas que es pobre, o al contrario. No tiene misterio. [97]

No es que me guste tocar la película, pero me parecería imposible no poder tener (al menos en mi cabeza) los dos platos de la balanza y sopesar el pro y el contra. Porque eso es el cine, es hacer un plano o ligar dos planos. Accesoriamente, eso también puede significar que en el montaje la imagen se escucha, el ojo escucha, como decía Claudel. Es una especie de parábola, no muy clara. También viene del texto de Diderot, *Carta sobre los ciegos*. Cuando le preguntan: "¿Cómo ve todo eso, señorita?", ella responde: "En mi cabeza, como usted". Lo cual es completamente cierto. Hay muchos músicos ciegos. Y nadie dice nada al respecto.

Todas las buenas películas, sean sonoras o habladas, pueden verse con o sin sonido. Puedes fácilmente añadir sonido a las películas de Stroheim, puesto que es uno de los pocos cineastas del cine mudo que hacía películas como si fuera sonoro. Cuando reconstituyó Montecarlo, todo el sonido estaba ahí. Incluso pidió que los teléfonos sonaran de verdad, lo que encolerizaba a los financieros, ya que la película era muda. Nada cambiaría si se añadiera sonido a *Greed* o a *Foolish Wives*.

Las buenas películas son las que cuentan algo, las que cuentan algo de tal manera que no se podría contar de otro modo y permiten emitir después un juicio. Todas las buenas películas han sido hechas por auténticos genios creadores, si puede decirse así, porque la mayor parte de su arte y de sus medios no existía. Cuando Proust escribía, la mayor parte de la buena literatura no estaba en contra de Proust. Dante no estaba en contra de Proust, Stendhal tampoco, ni Flaubert estaba en contra de Joyce cuando éste escribía. Pero cuando Stroheim rodaba, la mayor parte del cine estaba en contra de Stroheim. Se decía que Stroheim, o Vigo, no eran cine. Dicen que Straub no es cine. Que Godard no es cine, sino que piensa. El cine estaba hecho para ver, para pensar. Un microscopio es un objetivo y una plaquita. Ves algo, pones al lado otra cosa y se compara. Pero el cine reproduce lo social a escala humana (o un poco más grande). El aspecto social es extremadamente importante si se plantea como imagen, como metáfora del universo, de la naturaleza, o de otras cosas. Una discusión de enamorados mientras cruzan la *place de l'Étoile* seguro que guarda relación con la evolución de una célula cancerosa. Es una imagen. Puede hacerse de forma espectacular, hay que hacerlo, pero no en primer lugar, sino en segundo. Y si se hace esta imagen en segundo lugar, es todavía más fuerte. En cincuenta años, el cine ha liquidado todas sus cartas. Se ha comido su ración, por así decir. Como no se filmaron los campos, no hubo ni redención ni rescate. Porque no se ha filmado esta cuestión: ¿cómo ha sido posible? Se dijo, se escribió, pero se ha olvidado todo. Si Robert Antelme siguiera vivo, ¿crees que Spielberg iría a entrevistarle? ¿Podría contar *La especie humana* o *Los días de nuestra muerte* de David Rousset en dos horas en CD-Rom? CD-Rom, es Roma, siempre la Iglesia Romana... Podría haberse llamado de otra forma, pero se llama así. Así que el cine se comió su ración, y ya no le queda más. Así pues, nace la televisión, como la mala hierba. No podía ser de otra manera.

El cine todavía existía, como una fuerza que iba a declinar, pero sobre todo como un lugar en el que una nación podía reconocerse. No ha habido tantos grandes cines: hubo uno en Alemania, en Italia algunos años después de la resistencia, en Estados Unidos y en Francia. España, Suecia o Japón nunca han tenido cine. Han tenido películas y cineastas, lo cual no es lo mismo.

Ahí, el cine ha servido en la historia. Podría haber servido también en ciencias, para hacer que se vieran cosas, para hacer nacer una idea por una mezcla de imágenes y de sonidos que van juntos. Uno puede ir antes, otro después, pero deben estar juntos. [97]

* * *

Ya no me gustan los debates, me gusta leer tranquilamente, escribir, después retomar una idea... A Serge Daney, era su defecto, no le gustaban mucho las mujeres en el cine. En eso era muy sectario. Nunca utilizó su sensibilidad, su inteligencia para mostrar hasta qué punto las mujeres habían sido eliminadas de la historia del cine, más que de la literatura o de la pintura. La mayor parte de las películas han sido hechas por hombres blancos que filman a mujeres blancas. Y no hablo ya de otros países en que se filma como lo hacen los hombres blancos. El cine es un instrumento muy colonizador.

Nunca escucho la radio. Pero hago mal. Debería escuchar un poco más France-Musique y France-Culture. La gente de la radio habla un poco más despacio y durante más tiempo. En la televisión, no soporto la rapidez de la locución, no consigo retener nada. Cuando veo las noticias, debo ser una de las pocas personas que quita el sonido. Normalmente leo uno o dos periódicos, ya que hay historias y a mí me gustan las historias, como los negocios, que tienen una continuación.

Ahora el trabajo ya no existe. Así que ya no se habla de los resultados del trabajo. Se habla de quien no hace el trabajo y ha conseguido una gran notoriedad al hacer creer que trabaja. Ya sea Chirac, Balladour, Tapie, Clinton...

El hombre existe sobre la tierra porque hace obras, porque hay pruebas materiales de su existencia, ya sean artísticas o técnicas: piedras esculpidas, pinturas, monumentos, películas, música... Sin eso, el hombre no tiene ningún interés. Ahora bien, actualmente no se habla más que del hombre. Y, por eso, va muy mal. Salvo para dos o tres listillos que se sacan su porcentaje de la comunicación. [97]

—

Cuando empezamos a interesarnos en el cine, había una corporación relativamente cerrada. Era algo familiar. Si no te conocían, no entrabas así como así... Decir que teníamos derecho a filmar durante una hora a un chico y a una chica que estaban hablando era una manera de democratizar. Era ir contra las reglas.

Hubo un movimiento, un relevo, como en todas las escuelas. La idea es que somos hijos del Museo del Cine. Los demás venían de otra parte. Los de Hollywood venían de tropecientos mil oficios o del mismo Hollywood. Becker, Clouzot, Renoir venían también de otra cosa. Nosotros proveníamos estrictamente del cine, del Museo del Cine cuando existió. Es la única diferencia con los otros. Enseguida tuvimos la noción de presente y de pasado, de un pasado que nadie nos había enseñado. Habíamos oído hablar de él a través de personas que habían visto las películas, pero nadie había hecho de ello un cine permanente, por así decir.

Todos los pintores han tenido modelos. Pero en mi caso, eran copias. Había visto que Sternberg lo hacía así... No las traté muy bien. Respeté su belleza aleatoria, pero no presté mucha atención a lo que pudieran decir o hacer... Ellas copiaban a las estrellas de Hollywood, y yo copiaba a las parejas [de cineastas y actrices] que había conocido. Eso es algo que hoy también echo en falta... Antes de hacer el autorretrato, habría que hacer la autobiografía en el cine. [97]

—

En la *Cinémathèque* descubrí un mundo del que nunca nadie me había hablado, ni mis padres, ni en la escuela. ¿Por qué nos habían ocultado su existencia? Me habían hablado de Goethe, pero no de Dreyer. No sabía nada de él, ni pedimos saberlo. Nos contentamos por entonces con mirar. Veíamos películas mudas en la época del sonoro, soñábamos con películas, oíamos hablar de ciertas películas que no veíamos nunca. La *Nouvelle Vague* era eso: éramos como cristianos que se habían convertido sin haber visto nunca ni a Jesús ni a San Pablo. Oí hablar de *The River* [*Torrentes humanos*] y ni siquiera la vi cuando Brion la puso en la tele. Para nosotros, el buen cine era el que no podíamos ver porque no se difundía. El otro se podía ver todos los sábados, pero el verdadero, Griffith, Eisenstein... era muy difícil verlo, ya fuera porque estaba prohibido, porque no se difundía, porque se distribuía mal... Para nosotros, ése era el verdadero cine. Si lo quieres decir así, nos sometimos a él.

El cine está en el mundo. En todo caso, el mundo habita en el cine, en el sentido en que De Gaulle, al que no le gustaban los parlamentarios, le decía a Malraux: "La diferencia entre ellos y nosotros es que ellos habitan en Francia y, para nosotros, es Francia la que habita en nosotros". El mundo habita en el cine como habita en la pintura o en cualquier otra forma de arte. Durante cierto tiempo, en los años cincuenta, la palabra "cámara" era casi tan conocida como la palabra "pan". Ahora ya no es el caso. [99]

* * *

Se han privilegiado los derechos del cine y no sus deberes. No se ha podido, o no se ha sabido, o no se ha querido dar al cine la función que se asignó a la pintura o a la literatura. El cine no ha sabido cumplir con sus obligaciones. Es un útil respecto al cual nos hemos equivocado. Al principio se creyó que el cine se impondría como un nuevo instrumento de conocimiento, un microscopio o un telescopio, pero muy pronto se le impidió desempeñar su función y se hizo de él un sonajero. El cine no ha desempeñado su función como instrumento de pensamiento. Porque se trataba cuando menos de una manera singular de ver el mundo, de una visión particular que después se podía proyectar en grande ante varias personas y en varios lugares al mismo tiempo. Pero, visto que el cine cosechó enseguida un gran éxito popular, se privilegió su lado espectacular. De hecho, este lado espectacular no constituye más que el diez o el quince por ciento de la función del cine: sólo debería haber representado el interés del capital. Ahora bien, rápidamente,

pasaron a servirse del cine sólo en función de sus intereses y no le dejaron desempeñar su función más importante. Se equivocaron.

No soy pesimista: digo simplemente que hay cosas que sólo podía hacer el cine —y no la novela, ni la pintura, ni la música— y que no se han hecho.

Digamos que, para mí, el cine es un instrumento de pensamiento original que está a medio camino entre la filosofía, la ciencia y la literatura, y que implica que uno se sirve de los ojos y no de un discurso ya hecho. Con mis películas, he intentado atenerme a esa función, incluso si a menudo ha sido de manera confusa, aunque evidentemente no ha sido posible invertir la tendencia. Las cosas son como son.

El placer reside en que se ofrece el mundo. Sólo hay que encontrar el sitio justo. Esta ventana que está delante de nosotros, ya existe. Para filmarla, basta con saber dónde situarse. El placer reside en que, a condición de estar dotado de talento o de tener una cierta moral, se te ofrece la creación. Creo que, si la creación te hace vivir, debes devolverla bajo otra forma a fin de que otros puedan encontrarla como el eco de la creación, o bien, si no tienen nada, como una verdadera creación. Es como cuando la gente te escribe o cuando escribo a alguien... Es una necesidad. [99]

* * *

Ahora soy más reflexivo. Me sigue gustando el montaje, pero llevo peor el rodaje. De hecho, nunca he vuelto a encontrar el espíritu de equipo que había cuando empecé, y tampoco sé cómo podría recuperarlo. Ya es maravilloso haber podido conocer algo así. Diría que mi trabajo es ahora más solitario. También es verdad que me gusta empezar a mostrar algo y ver después qué se puede hacer con ello, continuar, abandonar, retomarlo. Para un equipo, resulta muy cansado seguirme. Trato de esforzarme y escribir mejor, pero escribo muy despacio y necesito un año.

Sí, pero tengo la impresión de ser menos capaz de beneficiarme de esos progresos. Quizá sea la edad, pero no sólo. Hay una disminución de competencias, igual que un jugador de tenis no puede jugar muy bien toda su vida. Me cuesta más ensamblar todas las piezas del puzle, de igual manera que no soy bueno para el *casting* —de hecho, se me da muy mal, es irremediable. Eso es malo para los actores, para la película y para mí. [99]

1996-1999

Nací en 1930 en una familia francesa de hugonotes acomodados. Pertenecemos a la misma generación. Pero, a mí, sólo me quedan pequeños recuerdos episódicos de esa época. Me acuerdo del chófer de mi abuelo al que yo estaba muy ligado, como sucede a menudo en las grandes familias, en las que los niños tienen más relación con los empleados —chóferes, jardineros, cocineros— que con su propia familia. Recuerdo que, sobre la vajilla de mis abuelos, había dibujos de grandes mariscales del ejército francés de los que no sabía nada. Viví el éxodo de una manera extraña. Estaba en París con una hermana de mi madre. Un día me dijo que se habían adelantado las vacaciones y que nos íbamos a Bretaña. Cogimos el primer Peugeot con cambio de velocidad eléctrico. Cuando llegamos a Beg-Meil, en Finisterre, fuimos a bañarnos. Había muchos hombres en la playa, altos y rubios, y me preguntaba qué estaba pasando.

También recuerdo que mi abuelo, un director de la Banca de París y los Países Bajos, bromeaba sobre su "médico judío". También recuerdo que él escuchaba en la radio los discursos de Philippe Henriot. Eso debió de influirme porque, tal y como hago ahora con las obras, mi abuelo juzgaba tanto la forma como el fondo. Consideraba que la voz de Henriot era soberbia, como también el estilo de Dominique Ponchardier, autor de *Les Pavés de l'enfer*, un relato de la Resistencia que nos hacía leer en voz alta junto a *La Peste* o *Les Décombres*.

Recuerdo vagamente que los hijos del jardinero de mi abuelo debían formar parte del maquis o de algún pequeño grupo de resistentes. Pero todo eso es difuso. También me acuerdo de que, cuando Rommel perdió en El-Alamein, me afectó mucho, como si mi equipo de fútbol preferido hubiera perdido un partido. Recuerdo también que íbamos al cine y que mi padre adoraba una pequeña comedia italiana a causa del personaje de la criada: Scampolo. Recuerdo que decíamos "*fritz*" y "*fridolin*" más que "*boche*"[5]; y también me acuerdo de una fotonovela, *Un capitán de quince años*: era una historia de aviadores en la que había un aviador, muy atractivo, que se llamaba Laval. El otro Laval no supe que existía hasta mucho más tarde. Tardé un tiempo en saberlo.

Mi conciencia parecía un *no man's land* hasta que el cinematógrafo hizo irrupción en mi vida, con un desfase constante entre mi edad real y la de mis películas. Ahora tengo ganas de conocer, al mismo tiempo, la historia en la que me he proyectado y la historia que se ha proyectado en mí, tal y como hago en *Histoire(s) du cinéma*, pero hacia atrás, como siempre. En literatura, por ejemplo, descubrí a Faulkner más tarde que a Sartre

---

[5] Nombres peyorativos para designar, en esa época, a los soldados alemanes. [*N. de los T.*]

y, en cuanto a mi vida privada, no empecé un análisis hasta pasados los sesenta años. Por tanto, no puedo reprochar nada a los feroces guardianes de archivos.

No trato de mantener el discurso propio de un hombre de mi edad sobre el niño que fui. Intento crear el inicio y la continuación de un discurso del que no he conservado recuerdos. Es un trabajo de pintor y de escritor, como sólo Proust ha sabido llevar a cabo, y Picasso. En las *Histoire(s)*, llamo a ese difícil trabajo: la infancia del arte. [100]

Mis dos patrias son las dos orillas del lago Leman, además de París. Mis abuelos, mis bisabuelos, todos hicieron viajes entre Suiza y Francia. Y yo he hecho lo mismo. Pero la casa familiar está en ruinas, la han ocupado, la han saqueado, después la han abandonado, y me pareció que era un buen decorado de Yugoslavia. [101]

Mi familia era más bien de colaboradores y leí muchos libros de derechas, en especial sobre la guerra. Tuve un sentimiento de culpa, de manera inconsciente, porque no me hablaron de la guerra. Me interesé por la resistencia y los campos por mí mismo, pero debería haberlo hecho antes. Igual que uno descubre su propia historia muy tarde. Cuando vi *Nuit et brouillard*, mi interés por el tema era algo teórico. Me interesé más tarde, de manera tangencial y a la inversa. A menudo he hecho las cosas empezando a la inversa, como cuando leo una novela policíaca. La verdad es que profundicé en la cuestión al filmar a los palestinos... Porque al militar por Palestina nos pusimos a pensar sobre Israel, etc. Y ahí se convirtió en algo más real, tenía un sentido, era gente que habíamos visto... [102]

Si miráis mi foto de niño en *JLG/JLG*, no es que me la hicieran después de darme una bofetada. Es una foto de familia, todo el mundo está contento y yo tengo pinta de no estar contento. Eso no ha cambiado. Son historias de familia, que casi nunca se cuentan bien. Lo que quiero decir es que todo es imagen: no se sabe filmar bien la *place de l'Étoile*, que es una imagen neuronal y también una imagen social. Y esta imagen social representa a la vez los átomos y los movimientos de los átomos: en esta representación, se pueden ver cosas. Los científicos no están interesados en esta idea de ver, ya no ven, sobre todo ahora que tienen listas de ordenador sobre lo que han visto; eso les quita todo el tiempo. Siempre nos han reprochado: "¡No explicáis ninguna historia!". Sólo América dice que una historia ha de tener un principio, nudo y desenlace y que, además, este final tiene que ser feliz.

Tenemos un ojo para ver, y está el mundo que va avanzando, incluso si todo está mezclado. Podemos verlo claramente cuando uno tiene un problema personal y dice: soy yo el que no ve lo que hay, ¿por qué él o ella ya no me quiere? Divides el espacio en dos, tú eres la cámara y enfrente está el mundo y dices: ¿por qué el mundo me deja? Es lo que está cambiando, dentro de la cabeza, que ya no somos los mismos, que el mundo evoluciona. En *La educación sentimental*, hay un momento en que Frédéric ve que un guardia republicano embiste a Dussardier: "Y Frédéric, con la boca abierta, reconoció a Sénécal". Todo lo que se puede decir sobre la guerra es que se trata de pensar bien, pero como si se filmara una escena de amor; entonces está la verdad de la cuestión y la verdad del conjunto, de la mirada.

No digo que haya que mostrar también el papel de la Cruz Roja. Mi padre trabajó en la Cruz Roja durante la guerra, y no nos contó nada. En otras familias con una tradición más política, de izquierdas o de derechas, tuvo que ser diferente. En nuestra casa no se habló de nada. Mi madre me habló de André Gide, me hizo descubrir a Schumann... del resto no se sabía nada. Tuve un cierto sentimiento de culpa que me llevó a querer ver, a hacer mi investigación, como Klarsfeld la hacía para otros. Y para todo eso, uno se da cuenta de que hacen falta cincuenta años. Para todo hace falta medio siglo.

Eso me hace pensar en una historia de familia: tenía un tío, refugiado en Perú, que se llamaba Kuczinski. Leyendo un libro sobre las redes soviéticas, vi que antes de la guerra ese Kuczinski era uno de los muchos agentes del *Kommintern*. Era un tío al que quería mucho, muy cosmopolita...

Y después, volver. Porque la familia desapareció, es lo que echo en falta en relación con otros. Y si desapareció, es porque yo la dejé. Mi verdadera familia es la hija de Anne-Marie y sus hijos. Pero ellos tienen sus propias historias de familia, en las que no juego ningún papel, sólo puedo hacer de chófer... En la época de lo virtual, interesa más el nombre que la obra, la obra sólo existe en tanto que representante del nombre. Con la política de autores, contribuimos a ello y, por esa razón, hace mucho que ya no firmo mis películas. Y si quieren utilizar algunos de mis textos, en el teatro por ejemplo, entonces no citéis mi nombre, apropiaos del texto, ya que tenéis interés en él. Pero es el nombre lo que quieren. Si utilizáis mi nombre, entonces firmamos un contrato legal y, lo que me corresponde, se lo dais a Amnistía Internacional. Es lo que yo hice para las *Histoire(s) du cinéma*. Desearía que hubiera una jurisprudencia para el cine, autorizando el libre derecho de citar, sin que uno esté obligado a mencionar el nombre de los autores, excepto si se necesitan escuchar las palabras "Becker" o "Rossellini". Y el fragmento tendría otro estatuto, el de una materia prima, el equivalente al petróleo refinado en comparación con el petróleo en bruto. [101]

Para mí, la mejor forma de ver los capítulos es sumergirse en la imagen sin tener un solo nombre o referencia en la cabeza. Cuanto menos se sabe, mejor resulta. [102]

*

Creen que soy una persona cultivada. He leído mucho, pero haber leído mucho no significa haber leído muchos libros. He leído muchas frases, algunas se me han quedado. En ciertos momentos, he leído *una* frase, pero toma tanta importancia que considero que puedo decir que conozco al Maestro Eckhart y citarlo. Mientras que Sollers sí que se lo ha leído, y yo no. De hecho, a veces Ane-Marie se burla de mí por esto. Ella dice que conozco todo y no conozco casi nada, y que me permito... Eso también viene del cine: muchas veces, no veía enteras las películas, era demasiado. Me pasa algo parecido con la música: hay una frase en un momento dado y después ya no se puede escuchar más. [103]

En la ciencia pasa lo que ya pasó en la cultura a partir de la unificación de los clásicos y los románticos —la querella entre Clásicos y Románticos no es de la época de Victor Hugo, sino de dos siglos antes con Malherbe, y se resolvió con *Hernani*, cuando los románticos dijeron: "Nosotros somos los Clásicos". Esta idea de unificación de los contrarios existe también en filosofía y en la ciencia. Einstein pasó su vida tratando de hacer una gran unificación a partir de cuatro o cinco leyes principales... La fuerza de América es que se llama Estados Unidos, la palabra los marca aunque, por otra parte, son los estados desunidos. Europa trata de copiarlo, por eso no puede funcionar. Es la unificación y la simplicidad, siendo ésta la última representante de la complejidad.

Hay que mostrar el gesto del cine antiguo [*Godard encuadra con las manos*], puesto que ya no existe el encuadre. Nunca veréis a gente como Bonitzer o Lars Von Trier hacer el gesto de encuadrar, porque no lo hacen. Es lo que se llama pensar con las manos. Eso se hace en la pintura, el cine se piensa con las manos, todo creador piensa con sus manos. Siempre es muy difícil pedirle algo a un actor. Siempre les digo: el texto que recibes, que has venido a buscar, escríbelo a tu ritmo, con tus faltas de ortografía. El autor lo escribió, así que empieza por hacer lo que él ya hizo, para ti mismo. Si no, no lo recibirás nunca. Y si tienes talento, encanto, y una cierta grandeza, la cosa será aceptable, pero no irá más allá de eso si no lo haces. Hay una resistencia obstinada frente a todo eso. Le digo al actor: escribe tu texto, después escribe el del otro, después escribe los dos, y subraya el tuyo si quieres. De algún modo, haz el camino del texto entero. Si se trata de *Andrómaca*, hazlo porque Racine lo hizo. Si no, no me hables de la musicalidad de Racine.

Tuve una discusión o más bien una falta de discusión con Bérangère Allaux a propósito de la desnudez. Es algo que me molestaba mucho, ya que aparece a menudo en mis películas, la mayoría de veces porque sufría un retraso en mi formación como hombre: el cine me permitía desnudar a mujeres sin que me metieran en la cárcel. Era algo incontrolado, era un pecado, algo reprimido, era vicio. En *For Ever Mozart* el caso es que se planteó el problema de mostrar a actores verdaderamente baratos, ¿había que mostrarlos desnudos, hombres y mujeres, en la secuencia sobre el cine? Traté de hablarlo con Bérangère y se mostraba huidiza, sin duda era algo sincero. Por eso tuve que elegir solo y tuve miedo de recaer en el vicio. En vez de desvestir, lo que hago es volver a vestir, recordando la obra de Pirandello, *Vestir a los que están desnudos*. Me pareció que definía el cine: vestir a aquéllos que están desnudos. Existe el documental, que muestra las cosas, la verdad desnuda, mientras que la ficción recubre la verdad.

Para la próxima, me gustaría retomar a una o dos actrices de la película y trabajar antes, una cita al mes, hacer vídeos, a fondo perdido, como Degas dibujaba bailarinas. Pero es imposible. Les cuesta mucho porque para ellos eso no es un proyecto. Sólo existe el partido, no los entrenamientos.

En ciertos momentos, el paisaje permite pensar de otra manera, porque cuando se filma un árbol, la relación frente-espalda no es la misma. Me he llegado a plantear si se podría filmar un árbol de espaldas. Era una manera de abrir la discusión, porque no tiene sentido filmar un paisaje o un árbol de frente o de espaldas. Pero es algo que ayuda a pensar, de la misma manera que una persona que no tiene hijos puede ayudar a hablar del tema de los niños. El paisaje es un compañero, un filósofo, en el sentido en que Camille dice que "la filosofía nos acompaña siempre, tanto de día como de noche", que es una frase de Lévinas.

El caso es que hay que olvidar lo que uno había dicho que quería hacer. El drama de todos los jóvenes cineastas franceses es que no ven lo que hacen; dicen que lo ven, dicen lo que quieren: filmar a tal en bragas... Es como el ministro que dice que va a bajar los impuestos y después hace otra cosa. A veces funciona si el tipo está de moda, si no, no funciona. Como me gustan las definiciones, diría que nosotros fuimos los hijos del Museo y de la Liberación, y los sobrinos del CNC; los de ahora son hijos de la *Générale des eaux*, del poder establecido, es completamente diferente. Es asunto suyo liberarse.

Lo que quiero decir es que no se dan cuenta de que la frase no viene de esta manera, si no, todo iría mejor. A veces digo, y se malinterpreta, que afortunadamente existe el sida, Yugoslavia, etc., porque eso muestra que la vida se defiende de lo virtual, de la simulación, y sólo le queda eso... Llegaremos hasta el punto en que reaparecerá el escorbuto, la polio, la tuberculosis. Ayer vi a una mujer llamando por el móvil en mitad de la calle: "Soy yo, estoy en la calle". En general, la gente dice: "Soy yo, enseguida vuelvo a casa". Los medios de comunicación existen, pero ya no hay comunicación. Es lo que provoca los atascos: falla la circulación y se produce una embolia. [101]

-

El cine proyecta la imagen en grande y permite que la vean varios, mientras que la televisión difunde en pequeño. En la época en que Lumière y Francia proyectaban imágenes para muchos, Edison proyectaba para uno solo: finalmente ha ganado él. A propósito de la guerra, lo que digo es que no sé nada, que yo no he ido ni iré jamás a la guerra y espero que no me torturen por no haberla hecho, deserté inmediatamente en cuanto llegó el momento en que tenía que hacer ejercicios militares. Y sobre todo, ¡nada de objeción de conciencia! Desertar, porque no quiero llevar un fusil. La frase "la cámara es un fusil" siempre me ha puesto de los nervios. Por otra parte, los americanos dicen *to shoot* para rodar.

Quizá... era el aspecto militante. También fui a Cuba, en un momento en que tenía un proyecto de película cuyo título he olvidado, creo que era *Cub(us)a*. Debía rodar un plano en Cuba y un plano equivalente en Estados Unidos. No se hizo, me faltaba conocer el terreno, no podía hacerlo abstracta o dogmáticamente. En Palestina, era demasiado dogmático, Gorin hacía todo, yo dormía o escribía a Anne Wiazemsky, que estaba a punto de dejarme... [101]

*

A menudo empieza así: se pone un bloque de piedra y se empieza a construir, sabiendo qué se quiere hacer; sin embargo, según los golpes de martillo que se van dando, el proyecto evoluciona. Es más bien como la pintura: se borra y se vuelve a dar una capa sobre la misma tela, y eso acaba dando algo. En este episodio, *Le Contrôle de l'Univers* [*El control del universo*], pasé mucho tiempo cambiando ciertas imágenes, tanto más cuando me puse con él después de haberlo interrumpido para

rodar *For Ever Mozart*. Y, además, no me acordaba muy bien de lo que ya tenía. Tenía muy poco y necesitaba encontrar cuál era la fuerza dominante dentro de eso. Se piensa en un plano y, de repente, se piensa en otro: "Ah, no, éste será mejor". Había que mostrar planos casi anónimos, pero que tuvieran cierta fuerza. A veces, uno se da cuenta de que tal plano no funciona, porque es demasiado anónimo. Los planos anónimos son los planos de las noticias, pero hay que mirar qué hay de cine en las noticias. [101]

Creer en el cine, se sigue creyendo siempre. Pero hay momentos en que uno nota que hay más excluidos... pero hay más excluidos porque ha habido una mayor liberación. Para Vigo siempre fue difícil hacer películas. La *Nouvelle Vague* generó una especie de apertura en que todo estaba permitido, pero después, más que una liberación, eso supuso una especie de encadenamiento y se ha vuelto a limitar de otra forma. Ahora vuelve a ser difícil. Es tan difícil ahora como lo era para Vigo hacer una buena película y que la película se viera. Se atacan más las creencias que hace treinta años. Al mismo tiempo, quizá sea un movimiento ilusorio. Cuando hice las *Histoire(s) du cinéma*, se veían mejor los bloques de esta historia. Hay un momento en el capítulo sobre la *Nouvelle Vague* donde digo que nuestro único error fue creer que la *Nouvelle Vague* era un principio. Igual que en Mayo del 68 se gritaba: "¡Esto no es más que el principio!". Mis películas se inscriben en una corriente de la izquierda europea que va de derrota en derrota, en una hermosa corriente romántica. El cine limitaba mi militancia y me permitía ver mejor el romanticismo. Cuando estaba haciendo *Vent d'est* con

Jean-Pierre Gorin, veíamos que el dinero que teníamos servía para comprar no sé qué, servía para todo menos para la película. Sólo Dany Cohn-Bendit era un poco serio con eso. El cine marcaba un poco el tono. Pero no hubo ninguna buena película en ese período. Esto es señal de que no teníamos claro lo que hacíamos en cine. [104]

~

Al principio de *For Ever Mozart*, está el teatro. Después está la novela de aventura; luego está el cine y, al final, la música. Falta la pintura. O, si lo prefieres, primero está el mundo y, después, la representación del mundo. Cuando hay muertos, hay que hacer el duelo, después la representación. En cierta manera, el cine ha sido siempre una operación de duelo y de reconquista de la vida. [104]

Los jóvenes me parecen cada vez más viejos, por su falta de tendencia hacia la crítica o el debate. Cuando Delannoy no quería discutir con nosotros no nos molestaba. Pero Becker, que era quince años mayor, sí que dialogaba con nosotros.

Siempre he tenido la sensación de que en la casa del cine, para retomar esta imagen, Griffith, Eisenstein o Gance estaban en el piso noble, en el que a veces podía entrar Nicholas Ray, pero que nosotros nunca pasaríamos de la puerta. Y es algo que nunca me ha importado, puesto que si estoy dentro de la casa, qué más me da el piso. [101]

~

El cine era un lugar, era un territorio. Si tengo un recuerdo de las proyecciones en la avenida de Messina es porque era un lugar sin historia, ni siquiera el descubrimiento de un continente nuevo, ya que el sentimiento mismo de este descubrimiento era algo profundamente desconocido.

Conocía a Spengler y a Husserl, pero no a Murnau, y nadie me había dicho que todos vivieron en el mismo país que Bismarck y Novalis. Conocía Lulú, pero la de Alban Berg, no la de *Canary Murder Case*. Y no sabía que la música de *La consagración de la primavera* era contemporánea de las imágenes de *Les Vampires*.

Nunca lo habíamos visto. Un mundo que no tenía historia y que, sin embargo, se pasaba todo el tiempo contando historias. Y, sobre todo, al margen de la lectura. Porque la escritura, desde Rimbaud y Mallarmé, era el terror. La página en blanco era el enemigo. ¿Para qué seguir escribiendo después de Joyce y las *Elegías de Duino*? Mientras que, frente a la tela en blanco, cuando empezaba a apagarse la luz, nos sucedía exactamente lo contrario de lo que condujo a Nicolas de Staël al suicidio. Una segunda luz tomaba forma en la oscuridad. La pantalla ya no era un obstáculo, sino una amiga, el velo de Verónica y del samaritano.

Descubrimos el derecho de hacer nuestros deberes sin tener que ir a clase. Había un sentimiento de absoluta libertad. Un hombre, una mujer, un coche y ya era un viaje a Italia. Cambia el Jaguar por una taza de té, y Ozu pasa a ocupar el lugar de Rossellini. Incluso si no sabíamos hacer películas, sabíamos que podíamos hacerlo, y eso nos devolvía la dignidad que dos guerras mundiales nos habían robado.

Hubo algo, una imagen, una imagen que no era más que un movimiento —aunque no una imagen como las que vemos en la televisión, que sólo muestran la llegada o la salida, pero nunca lo que va de uno a otro y lo que vuelve de otro al uno—, y ese movimiento, ese acto, esa imagen, nos decía algo que no se quiso escuchar. Se prefirió introducir una voz encima —como en esos espantosos comentarios deportivos. Desde este punto de vista, si estás de acuerdo, la obra es para mí el niño. Y el hombre es el adulto, son los padres. Y con el cine, había ahí algo: el niño mostraba a los padres lo que eran y, al mismo tiempo, hablaba de lo que él mismo era. Y los padres no quisieron saber nada. Tuvieron miedo. Y Hitler se puso a gritar y a castigar, y Roosevelt propuso un *New Deal*, porque se volvía peligroso no el hecho de contar historias, sino de ver la Historia.

Pero para verla, hay que desplegarla, y hacer lo que hicieron Lévi-Strauss, Einstein o Copérnico. Si uno dice que Copérnico, hacia 1540, aportó la idea de que el Sol ya no giraba alrededor de la Tierra, y después se dice que algunos años más tarde Vesalio publicó *De Corporis Humana Fabrica*, tenemos a Copérnico en un libro y a Vesalio en otro. En un libro, el universo y lo infinitamente grande. En el otro, el interior del cuerpo humano y lo infinitamente pequeño. Y después, cuatrocientos años más tarde, tenemos a François Jacob, el biólogo, que escribe: "El mismo año Copérnico y Vesalio...". Pues bien, ahí no está haciendo biología: eso es cine. Y la historia está ahí. La historia supone acercar. Es montaje.

El cine nunca ha encontrado el montaje. La Tobis y la RCA no le dieron tiempo y algo se perdió por el camino, su lenguaje; y es la lengua, las palabras, las que tomaron el control aunque, claro está, no fue la lengua ni las palabras de Jeromín, ni de Narciso y Goldmundo. Es algo evidente cuando uno mira a la locutora que te trocea las noticias del día o de la noche y que no habla ni de nosotros, ni de ella, ni de otros. Si el cine hubiera podido crecer y hacerse adulto en lugar de quedarse en niño gestionado —para usar una palabra de moda en Francia—, un niño gestionado por adultos, ese desastre humano que es la locutora hablaría de esas noticias como de Copérnico y de Vesalio, y entonces estaría más claro, sería como nuestra hermana mayor.

¿Qué buscaba el montaje? Griffith, al codificar el primer plano, no buscaba acercarse a una actriz, como cuenta la leyenda. Buscaba acercar algo que estaba lejos a algo cercano y, sobre todo, en el tiempo. Eisenstein encontró el ángulo, precedido por El Greco y Degas. Cuando uno ve las famosas imágenes de los tres leones de *Octubre*, y si los tres leones producen un efecto de montaje, es porque hay tres ángulos en las tomas, no porque haya un montaje. Los alemanes ignoraron el montaje, pero a su modo lo estaban buscando, partiendo del decorado, de la luz y de una filosofía del mundo, creo que decís "*Aufklärung*", ¿no? Todos buscaban algo que hoy no sabemos lo que es, que no existía en otra parte y que no necesitaba comentario alguno. Ésa era la fuerza inmensa del cine mudo. ¿Podemos imaginarnos actualmente la proeza que suponía filmar una obra de Molière sin el sonido? Incluso el notable Tartufo de Benno Besson carece de la demoníaca grandeza de Jannings filmado por Murnau. Y, al fin y al cabo, ¿acaso las estrellas que revelan a los físicos los secretos del universo no utilizan imágenes tan elocuentes y profundas como las del modesto tranvía de *Sunrise*?

Hay un gran combate entre los ojos y la lengua. Los ojos son los pueblos. La lengua son los gobernantes. Cuando el gobierno habla de lo que ve y actúa en consecuencia, está bien, porque es el lenguaje del médico. Dice: "Es una sinusitis", y hace un acto de montaje, de acercamiento. El cine abría posibilidades si nos esforzábamos por llamar a las cosas por su nombre, como se dice en francés [y en castellano]. Ante todo, el cine era una nueva manera —que nunca se había visto— de llamar a las cosas por su nombre, una manera de ver los pequeños y los grandes acontecimientos, que fue inmediatamente popular y que, asimismo, el mundo entero reclamaba. En resumen, el cine estaba hecho para pensar y, por tanto, para curar enfermedades. [105]

* * *

La gramática era más importante que la frase en sí misma, y la gramática se convirtió en un *souvenir* de lo que las frases habrían sido. La frase no había sido creada, la gramática sí. Es como un teorema matemático que no tiene ningún éxito entre los científicos porque en el teorema no hay nada más que sumas, restas y signos de igualdad.

Sí, esto es el inicio del cine. Lo único que podemos hacer de vez en cuando es ser suficientemente honestos para honrar este poder una vez más. Si lo haces en matemáticas, no tiene sentido. Tampoco puedes hacerlo en literatura, porque la frase y la gramática están tan estrechamente ligadas que no puedes

cortarlas. Pero en cine sí puedes. Si sólo haces un plano en movimiento o un paisaje sin nada más... Por eso me gustan algunas películas *underground* americanas, por ejemplo la magnífica película de Michael Snow *La Région Centrale*, que es sólo un largo movimiento. Eso es una película, es puro cine. [106]

* * *

Si uno puede traer lo metafísico a través de lo ordinario, entonces está bien. Es la tarea del artista. Una simple manzana pintada por Cézanne es más que una simple manzana. O sólo una simple manzana. [106]

* * *

La sensualidad en la pintura, que no existe en las novelas, es buena porque cada forma de expresión debe tener sus propias formas, que las otras no tienen. Si no, sólo habría una sola forma de expresión. Desde el principio, las imágenes pertenecían a una parte de cada familia. Las películas para mí son como la última y pequeña malnacida de la familia del arte, la oveja negra. Pero es una oveja blanca, porque la pantalla es blanca. [106]

* * *

Ya no puedo contar con directores de fotografía tan buenos como los que había hace cincuenta años. Así que prefiero utilizar luz artificial, pero no para cambiar las cosas: quizás una luz más fuerte para poder enfocar, si lo necesitamos. En mi opinión, ya casi no hay directores de fotografía. Han sido aniquilados por el modo en que trabajan en televisión, llenando todo el *set* de luz e iluminando a toda la gente con la misma luz de relleno: no hay sombras, no hay nada. Suelo trabajar con fotógrafos dispuestos a no usar luces extra y que intentan trabajar principalmente con la apertura del diafragma.

Porque veo un contraste. Es un modo de tener dos imágenes, lejos la una de la otra, una oscura, la otra soleada. Me gusta mirar directamente a la luz, y si lo haces, entonces aparece el contraste y eres capaz de ver los contornos... que ha sido siempre el problema de la pintura europea, pero de un modo más consciente desde los románticos y Delacroix. Me gusta que la luz no esté a mi espalda, porque la luz de detrás pertenece al proyector, y la cámara debe tener la luz enfrente, igual que nosotros en la vida. Primero recibimos y luego proyectamos.

La imagen es la relación entre yo mismo mirándola y soñando una relación con algo más. Una imagen es una asociación. [106]

* * *

Soy muy solitario, eso es todo, no puedo negarlo. En mi interior, estoy en comunicación con mucha gente y cosas que ignoran completamente que estoy en comunicación con ellas. Pero hacia el exterior, sí, ése es mi carácter y es la realidad de mi vida, que ha sido muy solitaria, con muchas dificultades para relacionarme con la gente. A menudo entiendo a la gente que vive como en *Walden*, como Thoreau.

Cuando descubrí esta pequeña fotografía de mí, me preguntaba por qué parecía ya tan melancólico a los seis años. Tengo la impresión de que no era sólo porque mi madre me hubiera dado una bofetada, creo que era algo más profundo. ¡Ya entonces era infeliz con el mundo!

Ahora, las citas y yo somos casi lo mismo. No sé de quién son; a veces la uso sin saberlo.

Es algo que tiene que ver conmigo, pero desconozco qué es. Es como un color, pero con palabras. [106]

* * *

A la gente no le gusta la Historia. Hay pocas personas que, como Montaigne, se examinen a sí mismos porque tienen necesidad de hacerlo, según el principio de "Conócete a ti mismo". El principio de "Conoce a los otros" se aplica todavía menos. Y qué decir del "Conócete a ti mismo al conocer a los otros". Es la frase de Fernand Braudel que Anne-Marie me enseñó y que podemos ver en el 4A de las *Histoire(s)*. Dos historias nos acompañan: una historia que se nos acerca a pasos precipitados y otra que nos acompaña a pasos lentos. Los pasos precipitados se han terminado: he entrado en la Historia de pasos lentos. [103]

He podido ver cómo todo esto se iba aclarando a medida que me he dado cuenta de que, desde que nací, vengo acompañado por esa segunda historia de la que habla Braudel, la que va a pasos lentos. Y, después de muchas películas, mías y de otros, me di cuenta de que no se habían mostrado los campos de concentración. Por así decir, se había hablado de ello, pero no se había mostrado nada. Y no cabe duda de que me he interesado por este tipo de cosas a causa de mi pasado, de mi clase social, de mi culpabilidad, de mi padre, que me transmitió su amor por Alemania, en resumen de *Siegfried et le Lemousin.* Me pareció que, con el cine supuestamente liberado, lo primero que debería haberse mostrado son los campos, en el sentido en que en los inicios se mostró el caminar del hombre gracias al fusil cronofotográfico de Marey, o cosas así. Pero no se quiso ver. Se prefirió hablar y decir: "eso nunca más".

El cine no ha mirado tanto al mundo como a ese mundo que le estaba mirando. Y cuando llegó la televisión, se colocó muy rápido en el lugar del mundo y ya no lo miró [*regarder*] más, lo que en francés también significaría que no lo conservó [*regarder*]. Y la prensa no ha arreglado nada y comparte el poder como puede. Cuando Ingrid Bergman esconde una llave en su mano, ya no vemos que esta llave nos mira y nos interpela. Y eso sucede en el momento en que no se quiso ver el mundo en el estado en que lo habían dejado los campos.

El cine, o más bien el cinematógrafo, desapareció en ese momento. Desapareció porque había anunciado los campos. De igual manera que Viena y su música habían anunciado la Primera Guerra Mundial, el cinematógrafo había previsto la Segunda. Pero Charlie Chaplin, que era la persona más conocida, más que Napoleón y Gandhi, al que todo el mundo creía... pues bien, cuando Chaplin hizo *The Great Dictator* no le creyeron. A Renoir, con *La Grande Illusion* y *La Règle du jeu*, nadie le prestó la menor atención.

Mi idea, como puedes suponer, súper ambiciosa, que Michelet no tuvo, ni siquiera cuando hacía su grandiosa *Historia de Francia* —esa Sixtina de la historia—, mi idea es que la historia está sola, está lejos del hombre, eso es lo que creo. Fernand Braudel dijo algo parecido cuando afirmó que hay dos historias: una historia cercana, que corre hacia nosotros con pasos precipitados —y sería la televisión o *Der Spiegel*, y muy pronto Goya y Matisse en CD-Rom ("Rom" de "romanos", sin duda, *pax romana, pax americana*)—, y una historia lejana, que nos acompaña a pasos lentos, ésa sería Kafka, Pina Bausch, Fassbinder, para citar sólo a vuestros artistas. [105]

Si se hace la historia del cine como Braudel u otros, como George Duby (que, recordemos, fue uno de los primeros presidentes de ARTE, y lo despidieron más tarde), y no como se hace en la universidad, vemos que el cine está cerca de la medicina. Quizá digo esto porque mi padre era médico, pero es que un médico que hace una radiografía a alguien está haciendo cine: tiene una especie de cámara, tiene una especie de actor, está convenido (lo que actores, estrellas o desconocidos, no aceptan) que el director tiene buena salud, lo cual no es seguro, y que el actor está enfermo: se le llama "paciente" —en general, los actores en el cine son impacientes; además, el médico también toma imágenes. Como digo en las *Histoire(s)*, Kodak no ha hecho su fortuna con el negativo de 35 mm, sino con las placas de radiografías. La fortuna de Sony proviene de las ecografías. He utilizado el mismo aparato que los médicos para hacer ecografías: así he sacado las pequeñas fotos en *Histoire(s) du cinéma.* Se examina lo que va mal y, después, se intenta arreglar. El cine, en relación con la sociedad, es justamente eso. Pero hace falta tener una visión documental, un pensamiento. Después, y esto es lo que el cine tiene de formidable, es que puede mostrarse en grande, bajo una forma espectacular. Los comerciantes lo vieron enseguida. En eso hay algo muy democrático. Lo lamentable es que el aspecto espectacular haya eliminado, como Caín eliminó a Abel, el aspecto documental. [107]

Desde el principio, el cine estaba muy socializado, no era individual. De una manera extremadamente rápida, se relacionó con el público, es decir, con el comercio. Y no pudo llevar a cabo su función principal de mirada documental, que consistía en reunir diversas formas de mirar para que pudiéramos ver algo, como cuando Dupin ve la carta robada en el relato de Edgar Allan Poe, como Sherlock Holmes o Arsène Lupin ven, como el juez de instrucción ve los dossiers de Papon. Ven y juzgan. Lo que me interesa es que eso no se ha hecho. Fue rechazado por la sociedad. Por ejemplo, usted tiene una cátedra de "mediología"; durante mucho tiempo, estuve mendigando una cátedra de cine en la Sorbona, por pura pereza, para tener dos horas de clase a la semana, un salario y para poder leer a placer. Ya no me habría visto obligado a hacer películas, que es muy cansado, sobre todo con la edad. [108]

~

Hay que mirar las cosas como signos y como clichés, ver lo que es el cliché, ver lo que es un signo nuevo, inventado, o que viene de lejos, de antes, y cómo eso permanece... Se puede considerar esto como una tradición, como el vestido, como el besamanos, como dar la mano... Como todos esos gestos que estudian los historiadores y los sociólogos y que el cine ha registrado al azar, si puede decirse así. Por tanto, hay una memoria de este siglo hecha por el cine. Basta con mirar quince películas, las que sean: lo vemos todo.

El arte es algo personal, cercano a la conciencia, que todo el mundo tiene. Es algo que puede proyectarse sobre el papel, sobre un lienzo, en las ondas auditivas, en la reflexión a menudo artística; los grandes descubrimientos científicos están muy cerca de los hallazgos artísticos, y a veces vienen juntos. Pero la cultura no es eso. Pongo un ejemplo: un disco de Mozart dirigido por Karajan es cultura; la sinfonía misma es arte; y, cuando ya se ha grabado, y sobre todo difundido y comercializado, se convierte en cultura. Leonardo da Vinci, en tiempos de Francisco I, no estaba distribuido en Francia. Cuando Francisco I llamó a Leonardo para que viniera a Francia, no pidió a los pintores franceses que hicieran copias de *La Gioconda* para difundirlas por los pueblos de Francia. Era completamente distinto, la cultura no existía.

A veces todavía me sirvo de la noción de autor para conseguir dinero. Si no, no sé cómo viviría. Pero el hecho de que hayamos nacido a los 25 ó 30 años provoca un enorme desfase. Nunca he sido de la misma época que los grandes directores. Alguien hablaba de John Ford y de mí. Para mí, John Ford es como Moisés para un ciudadano israelita. A su lado, me quedo pequeño. Para mí, son grandes figuras. Es como con mis abuelos. Incluso me sucede ahora, respecto a Nicolas Seydoux que es mi hermano menor. A veces le digo: "No me llames mi pequeño Jean-Luc, en todo caso, soy mayor que tú". Es verdad, soy más joven que él, lo que no es obligatoriamente algo positivo. Pero no tengo más que 30 ó 40 años de cine, mientras que tengo 66 años de edad real. Ese desfase se nota. [107]

~

Como la pintura, las películas están muy cerca de la vida en el sentido en que deben realizarse en dos o tres meses. No en diez años. Y ése es su encanto, su duración, su obligación a renunciar. Todo el tiempo se está renunciando. Pides un vaso de agua y no es un vaso de agua. Pides que estén listos a las ocho y están listos a las ocho y media. Querías sol y llueve. Incluso esa renuncia que no es esencial... Hay que aprender a no renunciar... Está muy cerca de lo que es la vida. Uno se levanta por la mañana y se pregunta: "¿Cómo voy a llegar hasta el final de la jornada, a fin de mes...?". Hay gente que tiene una base que le permite después emprender el vuelo. Hay gente que, como yo, han conservado ese lado documental, sobre mi propio trabajo, pese a tener muchos momentos bajos y de debilidad.

No, yo no soy un cineasta maldito. Vigo lo fue, Cassavetes un poco, Artavazd Pelechian también... Marguerite Duras me decía: "Tú estás maldito, Jean-Luc". Quizá como persona, pero el cine me ha bautizado, en cierta manera, con lo real. Al final de su vida, Buster Keaton también lo estaba. Tati también. Pienso en todos los que han muerto pobres y a los que el cine francés ni siquiera ha proporcionado un pequeño estudio... No se puede hacer con todo el mundo, pero sí para aquéllos que, como Tati y otros, han creado empleo y sobre todo han aportado imaginación y creación. Porque un director crea mucho. Sobre esto estoy en desacuerdo con actores y técnicos. Les

digo: "Escuchad, amigos, hacedme el favor de ser amables, no penséis sólo en vosotros. Llegamos aquí, os damos una historia. Si la aceptáis, os va a tener ocupados tres meses. Os damos dinero, os damos de comer, nos ocupamos de la ropa, del transporte y os dirigimos. Haced el favor de estar contentos. No pidáis además que se os quiera. Os permitimos conocer gente". No ha habido ni una película en la que no se hayan encontrado un chico y una chica. Se van juntos y se olvidan de la película. "No me pidáis además que os quiera y que os lo diga, porque ya lo hago". Y no soy el único, lo hacen todos, tanto los malos como los buenos. [107]

~

Diría que el arte era la moral de Occidente. Ahora el arte ha desaparecido, puesto que esa noción de arte ha desaparecido. Al no existir ya la noción de religión, muy ligada al arte (el de las catedrales, el de Miguel Ángel), la muerte se ha convertido en otra cosa. Es tratada con la técnica, por ejemplo. Lo que hemos conocido es un final, pero puede durar mucho tiempo. Los continentes no desaparecen en un día. Se sabe que un día Japón desaparecerá bajo el mar. Pero los japoneses hacen todo lo que pueden para que queden algunos Sony, algunos ordenadores, algunos disquetes. Así que no desaparecerán, sino que se metamorfosearán.

Lo que gustaba del cine es que presenta una visión que se acepta: el marido celoso que ve a su mujer con un amante en la calle reconoce esa imagen. Cuando llegue el digital y se sepa que todo está fabricado, quizá sea más feliz: la imagen ya no será una prueba.

Pienso en el Impresionismo, que para mí supone la verdadera ruptura y que todavía hoy no ha sido aceptado. Se ha olvidado lo que decían Manet o Caillebotte cuando salían a la calle: "Queremos la verdad". Es lo mismo que dijo más tarde Jean Rouch. Pero Delacroix nunca dijo eso, ni Poussin. Era el Realismo, pero la gente decía que no quería ver. El Impresionismo sólo fue aceptado por el precio que valía: se compró la verdad en privado para que fuéramos privados de ella. Ésta es mi hipótesis. Recuerdo que, en casa de Pivot, la directora del Museo de Orsay se frotaba las manos a propósito de la colección Barnes, diciendo que nunca más veríamos esos cuadros. Yo casi no he visto más que reproducciones.

Pero hay que ir a ver los cuadros, es un verdadero acto de fe. Y el éxito de las exposiciones muestra este acto de fe: la gente necesita este acto de ver, que está ligado a la veneración de las sepulturas. Los museos son honorables en la medida en que dan sepultura a las obras de arte. Pese a todas las frases rimbombantes, no se puede decir lo mismo de los festivales o de las filmotecas en relación con el cine.

La *Nouvelle Vague* trató inmediatamente de hacer las dos cosas: nuestras mejores películas y las que nos gustaban tienen ese doble aspecto. Dije que *Moi, un Noir*, de Jean Rouch, era la mejor película de ficción, mientras que, de una película de Visconti, dije que era la mejor película documental. Estaba íntimamente ligado. Y desde que se perdió ese doble aspecto, se perdió todo. En ese sentido, desde mi punto de vista, el cine nació histórica y mecánicamente con Manet, ya que buscaba la verdad sin caer en el naturalismo. Langlois mostró claramente en un documental que Lumière filmaba lo que los impresionistas pintaban: la calle, la gente, la merienda del bebé. [107]

* * *

El cine está hecho más bien para pensar. Pertenece a la filosofía, a la ciencia. Por eso gustó, incluso si su forma ha degenerado, porque ahora se hace de tal manera que ya no se puede pensar. El espectador prefiere ver la televisión. Ya no va al cine para pensar, incluso si, cuando antes iba a ver una película normalita, no tenía intención de pensar en el mismo sentido que cuando leemos un libro de Bergson. Pero el cine está hecho para pensar, puesto que está hecho para relacionar. Esta función se podría haber aplicado mejor, pero el cine es un arte muy socializado: ése es su interés y también su ingenuidad. Las otras artes no eran ingenuas. *Las mujeres de Argel*, de Delacroix, no es un cuadro ingenuo, mientras que cualquier película es ingenua, incluso ahora.

Es muy fácil hacer un Cecil B. DeMille, el cine también está hecho para eso. En cualquier caso, hay algo en el Moisés de Cecil B. DeMille. Ahora la gente se queda maravillada ante los efectos especiales, pero no con la misma fe que ante *The Ten Commandments*. La gente viene buscando otra cosa. Eso está ligado a los males de la información. Cuando ese tonto de Jacques Delors dice que la información se va a convertir en la materia prima esencial, el petróleo del segundo milenio; cuando afirma que todo el mundo encontrará empleo en las autopistas de la información, habría que responderle: "Primero, vayamos a ver las autopistas por las que pasan coches. ¿Por qué las autopistas de la información serían menos contaminantes y menos peligrosas que las grandes avenidas de una ciudad a las seis de la tarde?". Cuando el futuro presidente de la República retoma lugares comunes e imágenes como ésta, tendría que haber un contradictor para decirle que la imagen no es buena. El cine está hecho para decir eso y la televisión debería coger el relevo del cine para eso.

Quizá esté ligado a mi formación en un ambiente cristiano, no creyente, pero que aplicaba las reglas y veía en esas reglas una disciplina más artística que religiosa. Eso hace que algo te sea dado. Y eso es lo maravilloso del cine, como en esa canción infantil en la que se te da un niño, se te da un mundo. En un determinado momento, me di cuenta de que mi familia, aun siendo muy cultivada tanto en términos literarios como científicos, nunca me había hablado del cine. No obstante, a mi padre le gustaban mucho las películas de Jean Tissier, y a mí también.

Soy un hijo del museo. Pero, contrariamente a Malraux, pienso que el museo puede estar vivo. El cine fue enseguida el museo de lo real, pero no ha cumplido esa función. Podría haber metido ese real en el museo, como hicieron en sus galerías Durand-Ruel o el Père Tanguy en los inicios del Impresionismo.

Hago filosofía mirando dos cosas: el pensamiento y el movimiento. Bergson habló de eso y entró en la Academia. En cuanto a mí, consigo apañármelas... Pienso que he conseguido decir que el cine son formas que piensan. Pueden convertirse en Jacqueline Maillan o en Rodolfo Valentino, pero también pueden estudiarse en tanto que formas. Es lo que hace François Jacob en sus artículos, pero no tienen una gran difusión. Los científicos representan unas 50.000 personas en el mundo, como la gente del cine.

Al principio, llamábamos cine a lo que no veíamos. Venerábamos las películas de las que habíamos oído hablar, de las que habíamos visto fragmentos. Cuando las vimos, no se deterioró nuestra idea del cine, pero nos quedamos un poco decepcionados. Nos dijimos: "Mira, eso es *The River* [de Frank Borzage], eso es *El acorazado Potemkin*". Para otros artistas era diferente: si a André Gide le gustaba Shakespeare, podía ir a comprar sus obras; Delacroix podía ir a Italia a ver la pintura de Tiziano. Nosotros no podíamos ver las películas, ya fuera por razones políticas como en el caso de *El acorazado*, ya fuera por razones comerciales. Fue a partir de la *Nouvelle Vague* cuando se desarrollaron las salas de arte y ensayo. Pero eso fue sólo un fenómeno parisino, del que siguen quedando huellas: sólo en París podría verse una película desconocida de Chahine.

La base filosófica de esta afirmación —el cine es lo que no se ve— está anclada en un cristianismo honesto y laico. Eso me hace pensar en esa frase de Wittgenstein: "Ahí tienes una historia, debes creer en ella, pase lo que pase". Eso es el cine.

Pero los americanos son más pragmáticos, lo llaman "*picture*", mientras que los rusos utilizan dos palabras. Es la anécdota que contaba Heisenberg. Junto con Niels Bohr, daba largos paseos a pie. Llegaron al castillo de Elsinor. Heisenberg le dijo a su amigo: "Es el castillo de Elsinor. Es como todos los demás". Y el otro respondió: "Sí, pero si dices que es el castillo de Hamlet, es otra cosa". Para los rusos, la imagen era el castillo de Hamlet.

Ahora dicen "nuevas imágenes" para hablar de eso. Ése es el problema. Por eso no consiguen curar el sida: los científicos no pueden traducir las cosas que ven porque piensan como Anne Sinclair, en el próximo episodio.

Menos mal que el sida resiste. Las enfermedades son buenas chicas, se dejan curar. [108]

-

San Pablo lo dijo: "la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección". No hay que tomar la palabra "resurrección" en el sentido de que el buen Cristo subió al cielo. Es más bien una resurrección de algo que ha pasado. Una imagen de un hermano muerto sólo puede llegar después de que se haya hecho el trabajo de duelo, en el momento en la que su imagen ya no es una imagen de dolor, una imagen en que ya no se verá el accidente que tuvo la mujer amada, durante dos años, tres años. Entonces vemos la imagen, que es el texto del verdadero novelista, como "Durante mucho tiempo, me acosté temprano".

Cuando se dice "la magdalena", es tan sólo una palabra, no es un conjunto. Una imagen de una magdalena, en el sentido pictórico, no es una imagen, ni siquiera una foto. Por el contrario, "Durante mucho tiempo, me acosté temprano" es una imagen. Flaubert también era muy bueno para eso. Pienso en la muerte de la primera mujer de Bovary: "Dejó escapar un suspiro. Se giró. Estaba muerta. Qué sorpresa". Tenemos magníficas novelas, recuerdos que pueden acercarse a la imagen.

No existe una imagen, sólo hay relaciones de imágenes. Los surrealistas lo vieron claramente: un poeta como Pierre Reverdy decía que, cuanto más lejanas son las relaciones, más fuerte y justa es la imagen. Los científicos van en el mismo sentido cuando afirman que, cuanto más alejadas están las galaxias, más posibilidades hay de saber cuándo nació el mundo.

Por eso el documental no ha evolucionado. Nos contentamos con ver una película de Depardon, porque eso nunca se ha mostrado. Si la televisión pusiera cada noche, incluso a las tres de la mañana, *Délits flagrants*, nadie iría a ver las películas de Depardon. La función documental se ha atrofiado por falta de uso. Lo que interesa es un plano fijo sobre alguien que hace algo. Eso responde a una necesidad. El deporte en la televisión tiene un poco de documental, puesto que se ve el trabajo, un trabajo asalariado. No tenemos nada en contra de los jugadores y de sus enormes salarios. Sólo yo me pongo a ver a un pequeño equipo de la ciento decimosegunda división. Porque, en cualquier caso, lo que se muestra ahí es el trabajo, es lo que el cine hacía en sus inicios.

La gran diferencia entre Lumière y Edison es que Edison, aparte de ser un inventor brillante, era un comerciante. Los Lumière eran pequeños industriales que querían ganar dinero, pero que eran primos de los impresionistas. Gaumont tenía mucho más de comerciante. Cuando se revisan los catálogos de Gaumont, se ve que hay muy poca producción y mucha distribución. Es como Pathé. Son distribuidores que construyeron un imperio del que se apropiaron los americanos con ocasión de la Primera Guerra Mundial. Antes, los franceses dominaban el mercado: incluso Méliès tenía una oficina en Nueva York. Y se quedaron con todo por una miseria. [108]

-

Nos imaginábamos una nueva televisión pensando que éramos ministros de información. Decíamos que había que hacer las cosas de esta o de aquella manera. Después, nos dimos cuenta de que no existía tal posibilidad, sobre todo porque se clasificaba, y se sigue clasificando, a los cineastas en categorías: cineastas-militantes, cineastas-cómicos, etc. Y cuando no se forma parte de esas categorías, ni siquiera queda un pequeño margen de maniobra. Por otra parte, durante mucho tiempo estuve diciendo que existir en los márgenes ya era algo. Pero me olvidaba de que los libros empiezan a desaparecer y que, en los ordenadores, ya no hay márgenes.

Eso no quiere decir que no se vean cosas interesantes en la televisión. Pero, para nosotros, debería ser un medio de producción y no un simple medio de algo... De hecho, yo ya tenía la impresión de que con Matisse empezaba algo y que con Picasso terminaba. Que era el final de un capítulo de la humanidad, el de la creación artística según Malraux. Empezó en Grecia, volvió a empezar con el cristianismo. Pero ya en esa época, esa noción de arte, que es la que ahora se contempla en el Louvre, terminaba. [100]

*

El cine estaba hecho para hacer teoría, pero bajo una forma visible, práctica y espectacular. Estaba hecho para curar enfermedades en la medida en que vehicula un pensamiento que debe curar las enfermedades sociales y ayudar a pensar en la curación de las enfermedades físicas. Y también es una técnica.

No existe la imagen, sólo hay imágenes. Y hay una cierta forma de ensamblarlas: desde el momento en que hay dos, ya hay tres. Es el fundamento de la aritmética y el fundamento del cine. [100]

*

El cineasta piensa con los ojos y los oídos, el pintor con las manos. La literatura es un refugio. Ha hecho más profunda mi visión del mundo. Los libros me han dicho cosas que no me habían dicho los vivos. La literatura ha investigado sobre el mundo. En este sentido, me ha dado una lección de moral artística. Le debo eso, una conciencia moral. Contra la manera de hablar del Estado, del gobierno o del poder, es una manera propia de hablar. No la de los partidos, sino la de los hombres, uno a uno. Los libros se escriben de uno en uno, como dice Denis de Rougemont. También yo hago las películas de una en una, porque Kafka nos pidió hacer el positivo con el negativo. La literatura fue mi madrina. Me he reencontrado con ella desde que me he puesto a leer de nuevo intensamente. Las películas ya no aportan ese contacto con lo real. [109]

*

Mi madre leía mucho. Pero el gusto por el romanticismo alemán viene de mi padre. Gracias a él, entre los 13 y los 20 años, devoré Musil, Broch, Thomas Mann. Mi abuelo también me marcó, mucho. Era banquero en Paribas. Era amigo de Paul Valéry. Tenía todos sus libros. Llamábamos a su biblioteca el "valerianum". Por su aniversario de boda, tenía que recitar *El cementerio marino.*

Las obras maestras hay que leerlas, no rodarlas. Hacer una película de *Viaje al final de la noche* carece de sentido. Con novelas mediocres como las de Chandler o Hammett, apenas se puede hacer una película. *Greed* de Stroheim es una gran película porque la novela de Frank Norris no vale gran cosa. John Ford se apropió de *El camino del tabaco* de Erskine Caldwell, pero no es su mejor trabajo. En cierta época, King Vidor podía inspirarse en *Babbitt* porque Sinclair Lewis no era Faulkner.

A menudo he pensado en *Las palmeras salvajes* de Faulkner. Pero renuncié porque no habría sido bueno. Tendría que cogerse sólo la historia de amor loco de esa pareja que lo sacrifica todo por su búsqueda de lo absoluto y dejar de lado la historia del preso, es decir, asesinar a la verdadera pareja del libro.

Me siento cerca de Novalis, Nicolas de Staël... gente que murió joven, y de forma trágica. Actualmente, me siento especialmente cerca de Antonin Artaud. Siempre me ha gustado. Cuando era estudiante, tenía alquilada una habitación en la rue d'Assas, en París, a Jean Schlumberger. Una tarde, en 1947, André Gide vino a buscarle para ir a una velada. Le pregunté si podía ir con ellos y me encontré en el teatro del Vieux-Colombier, donde asistí a la famosa conferencia de Antonin Artaud. Decía que no sabía escribir, pero que escribía de todos modos, y que había que liberarle publicándolo. Pues bien, yo siempre he pensado que no sabía filmar. No me creen porque una o dos veces he tenido éxito. Es algo parecido a Artaud. La diferencia está en el dinero.

Hay pocos escritores que hagan cine. Porque es muy cansado. En general, un buen escritor no tiene motivos para ponerse

a hacer cine. Hay dos excepciones, Marguerite Duras, por ejemplo, con la que tuve trato dos o tres años. Pero ella tiró quizá demasiado sistemáticamente de la cuerda de la originalidad. Probó todos los registros. Y después estaba su avaricia, su necesidad de reconocimiento. Aunque hizo una muy buena película, una verdadera película con poco dinero, *India Song* o *Le Camion*. Son mis preferidas. Una buena película en la vida, ¿eso es más que suficiente, no? Sobre todo, era pura literatura, en el mejor sentido del término. Escribir, para ella no existía nada más. Eso cumplía una función fundamental. Escribir, no filmar.

También puede decirse que la literatura es a menudo cine. Entiendo que... veo que... está claro... Cuando las novelas dicen eso, ¿quién habla ahí? El juez de instrucción, el sabio, el periodista de investigación, San Pablo en el camino a Damasco... Es la leyenda que acompaña a una película interior.

Cocteau ejecutaba figuras libres en ejercicios impuestos. En él admiro incluso más al cineasta que al escritor. Con Pagnol me pasa lo mismo. Es el cineasta que descubrió el secreto de la máscara de hierro, ya que imaginó que el rey era reconocido en la calle por las monedas que reproducían su rostro.

Leí muchísimo. Después, me dediqué a vivir. Pero en mi vida de adulto nunca me he vuelto a quedar maravillado como me sucedió con Gide. A los veinte años tuve el shock de Dashiel Hammett y de Thomas Hardy. Descubrí *Jude el oscuro* gracias a los surrealistas. Pero, desde entonces, sólo me he quedado maravillado como espectador. Sólo la relectura de los clásicos puede deslumbrarme todavía.

No leo ninguna novela reciente. Prefiero la historia, las memorias, las ciencias, la filosofía y sobre todo las biografías literarias. [109]

* * *

La soledad no es aislamiento. Siempre se es dos en uno. Los otros están en uno mismo. Cuando la soledad se convierte en aislamiento, es duro soportarlo.

Encuentro pocos rivales de mi nivel para jugar al tenis y poder hablar después. Necesito hacer deporte, pero no desde un ángulo voluntarista. Lo importante es lo mental. En cuanto uno piensa que está jugando, juega mal. Es como la muerte de Porthos en *El vizconde de Bragelone*, cuando coloca el explosivo y vuelve por el subterráneo. En cuanto empieza a pensar que pone un pie delante del otro, ya no se puede mover. Porque tiene conciencia de lo que hace. El castillo se derrumba. Como es fuerte, resiste varios días antes de sucumbir, aplastado por las rocas.

Afortunadamente, tenemos los libros y tenemos las películas. Con las películas, todavía hay problemas para encontrarlas porque se distribuyen mal. El libro es un verdadero amigo. Está muy solo. Mientras que la película no es más que una compañera en el pensamiento. Hay que ir hasta ella y pasar por una máquina. Los libros están diseminados a nuestro alrededor, los podemos tocar.

Con el libro podemos volver atrás. En literatura hay mucho pasado y un poco de futuro, pero no hay presente. En el cine sólo hay presente, que no deja de pasar. En la pantalla, el presente es lo que se nos presenta en el momento en que desaparece. Todo eso, es como hermano y hermana. Escribir, pintar, pensar... en la familia del arte, el cine sigue siendo un extranjero, un inmigrante, el servidor. Se hace amigo de la familia. Y yo formo parte de ella. Sin embargo, me siento inferior a todos los creadores que me gustan. Eso no me molesta. Sé que estoy en ese mundo. Ellos tienen derecho al salón y yo, a la antecámara. No porque haga películas. El cine está solo mientras que los demás van juntos. Viene de un lugar que ellos no habían visto. [116]

En literatura, el escritor escribe su libro solo. No se puede hacer entre varios, porque entonces sería un periódico. Del periodismo y de la crítica he conservado la necesidad de intercambio. Igual que en los deportes de equipo. El cine permite una creación no solitaria.

Ese sistema funcionó entre Fassbinder y sus actores durante un breve período de tiempo, como también en el caso de los cineastas del *underground* neoyorquino o la Fábrica del Actor Excéntrico. Mientras que Vertov y Eisenstein no se podían tragar. Quizá se ha dado un poco en teatro, pero las reglas no son las mismas: hay reglas de familia muy estrictas en el teatro. [103]

* * *

Hubo muchos técnicos. En especial Gérard Martin, con quien lo intenté tres veces. Con Anne-Marie Miéville, era diferente: teníamos las cosas claras respecto al cine. Ella no podía hacer cine de otra manera. No es como otros, que tienen un productor que les hace todo. A nosotros nos gusta hacerlo todo. Me gusta hacer presupuestos, llevar las cuentas, hacer los encuadres. Para mí, todo eso también es hacer cine: ir al banco, buscar localizaciones. Es la vida del cine, que es muy variada, muy completa. Vivirla uno solo es espantoso. Pero, ¿con quién? Straub podría incluir a sus gatos, pero no quiere, no lo necesita. También lo intenté con Jean-Pierre Gorin.

Mi objetivo era ser un cineasta funcionario del Estado, como en el caso de los rusos. Tampoco habría podido serlo con los rusos: me habrían despedido o encarcelado demasiado rápido. Durante mucho tiempo, mi sueño fue trabajar en la UGC —la Unión General Cinematográfica—, en la época en que producía las películas de Bresson. El Estado se había hecho cargo de ella, era un sistema estatal de producción de películas. Entonces había un productor, nada malo, llamado Jean Thuillier, que había producido *Un condamné à mort s'est échappé.* Mi sueño era trabajar cobrando por meses y por años.

[En la Fémis] Estaba previsto que ciertos cineastas pudieran ayudar, dar clases, que se les acogiera en una estructura más abierta que en un sistema oficial. De hecho, consistía en apadrinar a tal o a cual. Pero ahí, como más tarde en el Teatro Nacional de Estrasburgo, me rechazaron. En ambos casos de manera bastante violenta: por parte de la dirección y de los alumnos.

Cuando era joven, me rechazaron en el IDHEC, pero eso era normal, no me sorprende. Me acuerdo de mi examinadora, se llamaba Madeleine Rousseau. Creo que era una periodista, pura y dura, una comunista de después de la Liberación. A Anne-Marie y a mí, en la Fémis, incluso nos despidieron antes de ser rechazados. Después, a mí me rechazaron en el TNS y a ella en Vidy.

Quisiera hacer una pregunta: ¿para qué se dedica el Estado a formar cineastas en la Fémis, o actores en la rue Blanche o en Estrasburgo? Propuse hacer una película que, de hecho, no era tanto una película como una tesis, un trabajo de fin de carrera. Se llamaría *La formación del actor en Francia*, retomando el título de Stanislavski. Para mí, era una aproximación al teatro. Sabía menos que ellos: tanto en la Fémis como en el TNS di con alumnos y profesores que sabían más que yo. Sin embargo, no tenían ningunas ganas de coger a alguien que no sabía nada, pero que al mismo tiempo hablaba de todo y no podía contentarse con ir y dar cursos en la Fémis o hacer talleres para el TNS, donde estudian las obras. No era el caso, y todo acabó mal.

Los actores se dicen: "Existo, luego pienso", en lugar de hacerlo a la inversa: "Pienso, luego existo". Llegamos diciendo que, puesto que ellos piensan, no tienen más que tratar de pensar: "Cojamos este texto de Kant, o uno de Spinoza, o de Deleuze. Decidme si comprendéis algo y lo hablamos". Yo no puedo pasarme una hora con eso, pero ellos no pueden pasar ni tres minutos. Se preguntan qué quiero. Lo aceptarían si yo fuera un conferenciante del TNS, en el marco de un proyecto clásico. Pero así, decían que era un profesor demasiado distinto. Habría sido necesario que fuera tres veces por semana: conmigo habrían hecho filosofía, con Planchon o Chéreau habrían hecho otra cosa. Primero les escribí, me "comuniqué", como se suele decir. Ya vemos que no se puede comunicar. [103]

*

Si hubiera podido legislar, ser ministro de cultura durante quince días, habría intentado hacer aprobar un decreto para obligar a las salas de arte y ensayo, los cine-clubs y las filmotecas de todas las ciudades, grandes o medianas, a proyectar determinadas películas durante una semana. Pasara lo que pasara. Y en cines en buen estado, en los que se pague a dos personas cada mes. Se pasarían estas películas al menos durante una semana, incluso si no hubiera nadie. Lo pagaría el Estado. Eso es, para mí, subvencionar la cultura. Robert Guédiguian no estaría obligado a pasar dos años haciendo su *tour* de Francia. Enviaría su película y se distribuiría. Él iría donde le apeteciera o no iría. La película se queda y es una obligación.

No era la juventud, era el cine lo que percibíamos como algo joven. Desde nuestro punto de vista, podía desaparecer, pero moriría joven, como Rimbaud. Como es un arte que engloba a mucha gente, es un proceso que puede durar cien años en lugar de veinte. La persona puede hacerse más profunda, pero el cine no envejece: Manoel de Oliveira es joven. Para hacer una película, hay que ser joven. Cuando se corre menos deprisa, no hay nada que hacer; cuando ya no se puede correr, no se corre más. Porque hay que correr mucho, es muy físico. No pasa lo mismo con la pintura: la pintura fue joven y envejeció con la humanidad. Sigue siendo joven en relación con los fósiles, pero no en relación con el presente. Pienso que un escritor o un pintor como Tiziano, o ahora De Kooning, respondería lo mismo. Vi una foto de De Kooning y parecía que tuviera veinte años. [103]

* * *

Siempre he hecho del cine un libro a mano. No tengo hijos y los hombres —más que las mujeres— siempre buscan transmitir algo. Querría transmitir esas ocho emisiones, incluso sabiendo que casi no se verán. En último término, me hubiera gustado que fuera posible pasar de mis derechos de autor, no firmar los libros, para que queden como huellas del cine. En un momento dado, incluso pensé en hacer una obra de teatro de las *Histoire(s)*, que se habría titulado *El libro del cine*. Pero eso lleva demasiado tiempo, y uno está muy solo como para hacerlo todo. Habría que representarlo delante de la fachada de una catedral, con una maquinaria que sería accionada por pequeños actores que pasarían las páginas de un gran libro sobre el cual se proyectarían imágenes y cuyo texto se iría recitando. [102]

* * *

[Las *Histoire(s) du cinéma*] forman parte de un proyecto en torno a Henri Langlois. Después pensé en hacer una película a partir de Malraux que se habría titulado *La metamorfosis de los dioses*. Y poco a poco fue tomando forma, con este título semejante al libro de 1980, *Introducción a una verdadera historia del cine*. La idea del libro era que hubiera tantas imágenes como texto, que fueran tratados en términos de igualdad, sin saber cuál viene primero. Respeto las historias del cine de Sadoul o de Mitry, pero es otra cosa. Quería un libro que fuera crítico por su materia misma. Por ejemplo, cuando la directora de la *Cinémathèque* belga me dice que no hablo de la comedia americana, me deja sin palabras. Efectivamente, hay cierta tendencia a decir que no hay más que una manera de escribir la historia y que es así.

Pero el cine, debido a su materia fotográfica, tiene esa capacidad y da la sensación de que mantiene una relación con la realidad que es diferente de la copia de los pintores. También me parecía que era el momento adecuado para emprender este proyecto, ya que estamos al final de una época del cine e incluso del arte en general, de una época que duraba desde hace diez siglos. [102]

Las *Histoire(s) du cinéma* no son nostálgicas. Parten de la nostalgia, pero rápidamente salen de ahí, permiten librarse de ella. En la Historia no hay nostalgia. Michelet no es nostálgico.

Tenía un plan, y eso no se cambió, que era el nombre de las ocho emisiones. Sabía que el nombre del primer capítulo, *Todas las historias*, mostraría que el cine enseguida se apoderó de todo. Después, muestro que esa manera de trabajar es muy solitaria; es el capítulo que he llamado *Una historia sola*. Ahí vuelvo a decir lo que ya dije a Daney hace diez años... Después, *Sólo el cine*, que muestra que el cine ha sido el único que ha hecho eso: filmar esta historia y, al mismo tiempo, pequeñas historias, pequeñas comedias musicales, pequeños gags, cosas demenciales que a nadie le gustaban ya en 1920.

Después, muestro que el cine es cosa de hombres que han filmado mujeres. Y hay algo fatal en ello. Es la historia de la belleza que, en la pintura como en la literatura, siempre se ha vinculado a las mujeres y no a los hombres. Se trata, pues, de *Fatal belleza*. Después viene *La moneda de lo absoluto*, que proviene de Malraux. Hay una especie de absoluto, al que hay que pagar. Después, también bajo la influencia de Malraux, *La respuesta de las tinieblas*, puesto que el cine viene de la oscuridad. Después, *El control del universo*, el aspecto ligado al poder económico (aunque se trate de otra manera). Al final, *Los signos entre nosotros*: el cine es un signo y sus signos están entre nosotros. Es el único que nos ha dado indicaciones. Los otros, en cambio, son órdenes. El cine es un signo por interpretar, con el que jugar, hay que vivir con él.

Puse mucha atención en elegir bien, entre las mil posibilidades, de tal manera que las imágenes escogidas no hicieran pensar en ellas mismas, en tanto que tal película rodada en tal año por tal tipo. Y me di cuenta de que el único cineasta que se puede mezclar con imágenes de noticiarios es Rossellini.

Roma, città aperta no se hizo con retales, es una película cara, hecha con medios, sobre todo para la época. Uno se da cuenta de ello al mostrar pequeños momentos: el plano duraba mucho más tiempo. En el caso de los noticiarios es mucho más corto.

El plano de *La Nuit du carrefour* está muy deteriorado. No pensaba ponerlo ahí. Vino porque dicen que es el fin del cine y se apagan los faros. Ya no hay que ver. Había cientos de planos. También hay otra cosa que lamento no haber puesto, la historia de Louis Dolivet. Me la contó Tati, cinco o seis meses antes de morir. Había ido a verle para una entrevista. Eso me hace pensar en la gente que te pregunta si tú no eres tal persona famosa. Y cuando les respondes que sí, no preguntan más y se van.

En *Cahiers*, si íbamos a ver a Minnelli o a otro, era para hacerle una entrevista. Nunca se nos hubiera ocurrido ir a ver a Renoir para decirle que lo admirábamos. Salvo quizá Truffaut. En cierta manera, Renoir no existía; *French Cancan* existía, pero no Renoir. Así que, un día me presenté a Tati para hacerle una entrevista. Le dije que le invitaba a un café. Me respondió que se lo podía pagar y sacó una moneda. Una moneda de oro del Banco de España. "Esto es lo que queda del tesoro español robado por Stalin", me dijo. Se la había dado Louis Dolivet, que era un agente de la IV Internacional. Yo lo conocía porque era mi primer contacto, antes de Braunberger, en el momento de Gray Films. Fue él quien produjo *Mr. Arkadin* y *Playtime*. Además, hay un plano de *Mr. Arkadin* en que se ve a Dolivet. Tati me explicó la relación. Él había sido ayudante del célebre Willy Mutzenberg, el cual había seducido a toda la *intelligentsia* francesa y había producido películas y revistas. Tenía dinero en Suiza y Dolivet lo heredó después de la guerra. Con este dinero produjo *Mr. Arkadin*, que es una metáfora de la historia de Stalin y sucede en España. Después, Dolivet debió de heredar de nuevo del mismo Mutzenberg, un poco de dinero del Banco de España, que Stalin cogió para ponerlo a salvo. Según la teoría de Tati, Stalin había intervenido en la guerra española para quedarse con este dinero. Lo que es enteramente plausible, puesto que Stalin era un antiguo ladrón de bancos. Por eso Lenin se fijó en él. Me hubiera gustado montar esta historia: ¿cuál es la verdadera relación entre *Mr. Arkadin* y *Playtime*? El oro del Banco de España y de los republicanos españoles, robado por Stalin. Con ese dinero, Dolivet se puso a producir dos proyectos catastróficos, pero dos bellísimas películas. Eso son los acercamientos, las relaciones que no llegan a establecerse. Podría haber metido esta historia en el primer episodio donde hablo de "todas las historias del cine". Pensé en hacer otro capítulo sobre todas las historias olvidadas, todas las películas olvidadas. No las películas que no se hicieron, sino las películas olvidadas por la historia.

Algo que teníamos en común en la *Nouvelle Vague* es que nos gustaba todo lo que era bueno. Había cientos y cientos de maneras de hacer algo que fuera bueno. Nos gustaban por igual el viejo Renoir y el joven Cassavetes. Además, lo bueno del cine es que te librabas del peso de las obras maestras. Una buena peliculita de Ulmer, para Rivette o para mí —pero no para Rohmer—, vivía en la misma casa que Griffith o Dreyer. Quizá no en el mismo piso, pero eso no tiene importancia si es de hecho la misma casa. En literatura, tengo la sensación de que, si no se vive en la misma casa que Cervantes o Dostoievski, no merece la pena escribir. En cine, no se puede decir que una película valga más o menos que otra. De algún modo, las películas son todas iguales, incluso si las hay grandes y pequeñas. En cierto sentido, es lo mismo que con los hombres. En literatura, no es el caso. Modiano puede decir que es buen escritor, pero reconocerá que no tiene nada que ver con Shakespeare. En cine, sí, o al menos todos estamos en el mismo lugar. Y esto es así porque el cine se hace en equipo y para un gran público. [103]

Mi primer artículo en Arts fue "*Du côté de chez Manet*". Y volvió. Estaba ligado a Proust y Albertine. Eran también mis vacaciones, esas historias de primos y de primas, de soledad. En ese artículo, establecía un nexo entre Manet y Preminger, en relación con la modernidad del cine. De esto, ha quedado Manet. Es cierto que, para mí, es la invención del cine: los personajes de Manet piensan en algo. Mientras que no se puede decir eso de los personajes de Matisse. En mi opinión, Manet tiene el aspecto, no de decir: "¿En qué piensas?", sino: "Yo sé en qué estás pensando". Basta con poner esta frase sobre Berthe Morisot, y se vuelve evidente. Pero si se pone sobre *La Gioconda* no funciona.

A la pregunta: "¿Qué es el arte?", Malraux responde que es aquello por lo que las formas devienen estilo. Y, ¿qué es el estilo? Es la forma, y Manet introduce una forma que piensa. Hay un pensamiento que forma, porque hay una forma que piensa.

Busco algo que había apuntado... aquí está: "El Estado es el pensamiento que da forma". Yo creo más bien en una forma que piensa. Cuando uno lee el guión de *Lola Montès*, no es muy bueno. No es mejor que *Marquise*. Cuando uno ve la película, ve entonces que lo que ha leído, lo que estaba escrito, era una inspiración, un trampolín. Después, es la forma la que piensa. Te puede gustar o no. Y es parecido con Hitchcock. Incluso con Wiseman, con Van der Keuken. En el cine, es la forma la que piensa. En el cine malo, es el pensamiento el que da forma.

La forma debe ser formulada, si puede decirse así... He aquí por qué Manet ocupa ese lugar en comparación con los otros. Renoir es un recuerdo de familia. Bonnard, Cézanne, son otra cosa. Manet era un hombre de cine. Por lo demás, es contemporáneo de los inicios de la fotografía. La ficción del cine viene de Manet, no viene de Renoir. Viene de la camarera de Manet, no de los almuerzos en el campo, o de los paseos a la orilla del Marne de Renoir. [103]

-

Creo que el montaje es una figura soñada por el cine y por el pensamiento, de la que el cine debería haber sido el heredero. Pero la sociedad no quiso que fructificara esa herencia. Esta vieja forma del pensamiento, ese lado uno, dos, tres, la idea de que no hay ninguna imagen sola, sino que hay que considerar la de antes y la de después, todo eso es algo evidente en el cine. Es la experiencia de Kulechov... que nunca nadie llegó a ver y que quizá fue inventada por Pudovkin. La cifra tres se encuentra en todos los estudios sobre la civilización, en los tres órdenes de Dumézil, en Duby, en Michelet, en la dialéctica, por supuesto... En *Hélas pour moi*, cité al filósofo Léon Brunschwig que, hacia 1900, decía a propósito de la divinidad cristiana: "El uno está en el otro, el otro está en el uno y eso son las tres personas". El cine era el depositario laico de esta idea. Era su materia misma. Y quien hace cine o hace crítica es capaz de dar cuenta de este aspecto histórico del mundo. [103]

Para mí, una imagen sería como una postal. En una postal, hay a la vez: lo que le ha pasado a quien la escribe y que dice: "Pienso en ti, besos"; la foto, elegida o no; y la presencia de quien recibe la postal. Siempre hay estos tres elementos: presente, futuro y pasado. Es lo que dice Woody Allen en *King Lear*. Es mi única idea. [103]

-

En *For Ever Mozart*, el director dice una frase que me había hecho descubrir Anne-Marie: "El cine es una maravilla para mostrar el mundo. Pero es una lástima que, cuando se hace cine, se deba renunciar a lo esencial". Es casi ontológica. En la imagen hay una noción de rescate, de mérito, de redención, que ya fue expresada por los Padres de la Iglesia. Que después se haya hecho otra cosa que no es religión... Pero es verdad que 120 personas en la oscuridad mirando al mismo tiempo en la misma dirección...

La religión forma parte de la Historia. Y la religión cristiana en particular estaba muy ligada a la filosofía de la imagen, lo cual no era el caso de otros, pongamos los aztecas y los chinos. En las *Histoire(s)* retomo una hermosa frase de Wittgenstein y reemplazo "cristianismo" por "cine": "Ahí tienes una historia, cree en ella, pase lo que pase". Al fin y al cabo, el cine inventó el *happy end* y la Biblia el *happy beginning*, ¿no?

El problema es que ahora ya no existe cierta ontología que existía en la época de Bazin o en la nuestra. Nos creíamos los primeros y éramos los últimos. Ya no se ven planos, pues no son más que palabras, se ven "*pictures*", publicidad, casi nunca la imagen bruta, pictórica, de una mujer que llora, de un vagabundo que mendiga, de una guerra que masacra. Si opero mediante rupturas, saltos, cortocircuitos, es porque somos hijos de la mecánica cuántica. Somos a la vez las ondas y los corpúsculos. Saltamos y nunca sabemos dónde estamos. Y todos esos descubrimientos datan de finales del siglo XIX, en la misma época que las primeras proyecciones. Por eso digo en la película que, básicamente, el siglo XX no ha existido por sí mismo. Es un poco provocador, pero el siglo XX no ha inventado ni las guerras, ni la mecánica cuántica, ni el cine. Todo lo que lo ha hecho existir venía del siglo precedente. [102]

* * *

En 35 mm hubiera sido imposible realizar este proyecto [*Histoire(s) du cinéma*]. Con el vídeo se puede limpiar la tela y volver a empezar. A mano, según el *feeling*. Y en un momento dado, uno se dice: "Ahí está". Después, si has puesto tal imagen, te preguntas cuál debe ser la siguiente para mantener el tono. De hecho, hay menos imágenes de lo que parece, porque muchas de ellas se repiten a menudo, de Eisenstein, de Rossellini, de Hitchcock... Cuando se conocen y se aman un par de cosas, ya son suficientes, sobre todo cuando uno envejece. Como en música, el vídeo permite la fluidez de las sobreimpresiones. La *Nouvelle Vague* contribuyó a suprimir las pequeñas sobreimpresiones banales —alguien sale de la habitación, sobreimpresión, baja la escalera, sobreimpresión, lo reencontramos en la calle. A mí, personalmente, me gustaban mucho las sobreimpresiones, particularmente en Stevens, que hizo algunas muy largas en *A Place in the Sun*. Cuando uno las convierte en materia principal, permiten ir de un lugar a otro, sin olvidar el lugar del que se parte, sin saber todavía adónde se llega y siendo consciente de que, a la mitad, puede surgir lo inesperado. Por eso hablaba de la música. El vídeo también permite tocar el piano a dos o a cuatro manos, mientras que la literatura sólo trabaja con una mano. [102]

* * *

Empecé a pensar el cine entre los 20 y los 30 años, y a hacer películas a los 30. En cine, éramos bebés. Ahora, tengo 40 años de cine y 70 de vida, la sobreimpresión empieza a funcionar. Antes, en mis relaciones personales con la gente, creo que era mejor en cine y nada bueno en lo que podemos llamar la vida. Diría que era un poco el caso de toda la *Nouvelle Vague*. [102]

Intento que se olviden de mí pero, al mismo tiempo, la única posibilidad que tengo de poder hacer una película es ir a pedir un préstamo al banco o a Canal+ diciendo: "Ya ven ustedes que no me olvidan". Es una contradicción total. De hecho, soy la más famosa de las personas olvidadas. Aún debo representar la posibilidad de decir: todavía se puede hacer la película que se quiera fuera de los circuitos habituales o, al menos, la película que uno puede hacer. Lo difícil no es encontrar el dinero, sino hacer la película que uno debe hacer moralmente, a su manera.

A menudo, el público tiene el valor de vivir bellas historias, pero no tiene el valor de contarlas. Así que, cuando va a un espectáculo, está en un estado de dimisión. Cuando la película tiene "poco público", como se suele decir, uno puede redimirse, tiene un sentimiento de resistencia. Pero, entre ir a ver una buena película de Straub o de Cassavetes y una mala de Bruce Willis o de De Palma, incluso nosotros preferimos comprar un helado, ver a Willis y comer, porque formas parte del público. Y después, te da vergüenza...

Personalmente, creo en la Historia. Y pienso que la gente ni cree en ella ni le gusta. Empezando porque no le gusta la suya propia: ni la historia de su cuerpo, ni la de sus enfermedades, ni sus historias de amor; y yo como los demás. He necesitado muchos años para interesarme por mi propia historia más que por la de los demás. [102]

2000-2002

He intentado muchas veces acercar cosas. Empecé ingenuamente por películas de ficción, acercando un hombre, una mujer. Viendo que me costaba acercarme a las mujeres, me acerqué a ellas imaginándolas. Digamos que soy un chico que necesita una cámara para ver de cerca a alguien, una flor, una fruta, un paisaje y que también necesita una cámara para ver de lejos, tomar distancia, como dicen los pintores o los filósofos. Eso me lleva cierto tiempo. [110]

Walter Benjamin explicó bien la oposición de contrarios: hay que intentar reunir algunas estrellas para que formen una constelación. Una película, una pintura, música. Uno va sobre el terreno, se pregunta qué hacer y piensa. Nunca he pensado un eslogan como los de antaño, del tipo "La cámara es un arma" o "La cámara es un fusil", que tampoco podemos considerar pueriles ya que los que lanzaron esas ideas, como Lenin y Stalin, no eran pueriles. Y si uno dice que eran "*enfants terribles*", puedo quedarme con "*terribles*" y olvidar lo de "*enfants*" [niños].

Efectivamente, uno es libre de producir y ahora existen cámaras pequeñas. Es extraño, durante estos años, nadie ha señalado que Hollywood siempre se ha hecho llamar, incluso ahora, "La Meca del cine". Los islamistas y los americanos deberían pensar sobre eso en vez de pelearse. [III]

* * *

Diría que las *Histoire(s) du cinéma* son el resultado de treinta años de vídeo, porque me interesó desde el principio; aunque la gente del cine no se interesaba por ello, tampoco Sony... Cuando estaba haciendo *La Chinoise*, vi una cámara y un magnetoscopio en un escaparate de Philips y me dije que la discusión en la habitación entre los pro-maoístas podrían filmarla en vídeo ellos mismos y que, después, harían la autocrítica, como era la moda por entonces. Así que fuimos a Philips, entonces era cosa de la defensa nacional... Hace unos treinta años. Pero el vídeo es, como se dice de un edificio, un ala adyacente del cine. Es para-cine que puede utilizarse de una cierta manera para hacer lo que el cine no podía hacer conservando la calidad y, además, por mucho menos dinero... [III]

* * *

Siempre he pensado que el vídeo era para hacer los "estudios". Pero prácticamente, financieramente, no se puede continuar. O habría que tener una pequeña empresa y vivir también de la publicidad, que daría dinero para hacer otras cosas. Pero resulta que, en el cine, una cosa contagia rápidamente la otra, por eso nunca he creído en los novelistas que escribían novelas policíacas para ganar dinero y luego hacían sus buenas novelas. Eso, afortunadamente, no existe... Si quieres decirlo así, habría otra manera de funcionar con los CD-Rom, que consiste en dar la posibilidad de hojear, de encontrar, de poner un título... es como un pasillo con multitud de puertas que se abren, muchos juegos se hacen de esa manera... Habría una manera de hacer películas entre el videojuego y el CD-Rom, que estaría mucho más cerca de Borges o de otros como él. Pero eso no se hará nunca, podemos estar tranquilos... Quizá algún día haya alguien, un Chris o un Van der Keuken, que hará ese tipo de película... creo que Van der Keuken, por ejemplo, no lo domina en absoluto: es muy cine o demasiado vídeo-galería, y eso se pierde, no se sabe qué pensar, hace falta mucha leyenda que acompañe a las imágenes. En las *Histoire(s)*, en cambio, no hace ninguna falta. [III]

* * *

No tengo un discurso de saber enciclopédico que se resumiría diciendo que he querido hacer esto o aquello. Son ocho películas reunidas en una sola, todo junto. Ha salido así. Pero son ocho capítulos de una película que podría componerse de cientos y sobre todo de anexos, como notas a pie de página que, a menudo, son más interesantes que el mismo texto... Es un gran libro, con ocho capítulos principales, y esta disposición no varió en diez años. Era una especie de guía que iluminaba el camino, para decir en qué dirección iba, *Fatal belleza*, *El control del universo*... ¿Y por qué ocho, o más bien cuatro con sus A y B? Porque hay cuatro paredes en una casa, cosas así de simples. [III]

Cada una de las partes empieza con una introducción; todos los inicios son siempre muy penosos, es muy difícil, hay que lanzarse. Entonces me dije que partiría de esta entrevista con Daney. Eso era un poco como hacer televisión, es una entrevista más o menos clásica. Pero Daney también es para mí el final de la crítica, tal y como yo la conocí y según la línea que establezco desde Diderot, de D a D, de Diderot a Daney, porque sólo los franceses han sido críticos y son muy dados a la discusión. Y también es porque Daney resume muy bien, en lo que dice, la posición que tenía la *Nouvelle Vague*. [III]

~

Después de la Liberación, hubo un momento en que estuvieron de moda lo que llamaríamos “películas poéticas”, es decir, que era poesía o texto que después simplemente se ilustraba. Coges un poema o un texto y le pones fotos o imágenes por encima, después te das cuenta de que lo que has hecho es banal, que no vale nada, o bien de que la imagen que añades entra en el texto y que, finalmente, llega un momento en que el texto acaba surgiendo de las imágenes, que ya no se trata de una relación simple de ilustración, que te permite reflexionar, imaginar, crear. Esta forma simple, sea con un entrevistador, sea con un poema ilustrado, de repente te permite descubrir algo en lo que no habías pensado. [III]

En la primera película de Nicholas Ray, *They Live by Night*, con Cathy O’Donnell, de la que introduje dos o tres planos en las *Histoire(s)*, vemos un momento en que hay cuatro planos seguidos sobre Cathy O’Donnell que está arrodillada y se levanta; no están para nada en el eje, pero están en continuidad, y podría decirse que ahí hay un principio de montaje artístico. O como a veces en Welles, que en su caso también se debía a que hacía las películas empezando un martes de un año en Marrakech y después hacía el contracampo el miércoles de otro año en Zúrich. Pero en una simple conversación, hay una continuidad de planos, como en *Mr. Arkadin*, donde se ve más claramente y hay una especie de ritmo que ya no es un plano-contraplano y que tampoco es cuestión del guión técnico; se trata más bien de que, de repente, hay un cierto ritmo en la conversación, que es un efecto muy brillante y es como la huella de lo que buscaban todos los cineastas —es verdaderamente el montaje para contar historias de otra manera. Mientras que hay gente que habla de cómo hacen el montaje: por ejemplo, una chica que se ocupa de la informática en una película de Techiné dirá que ella hace el montaje de la película de Techiné, pero esa chica hace tanto montaje como la que te vende unos billetes de avión... Se podría mostrar que, de hecho —según la leyenda, conservemos las leyendas puesto que dan una imagen de lo que tuvo lugar, aunque no sea exacta—, cuando Griffith quiso acercarse a una actriz e inventó el primer plano, ahí había un efecto de ángulo, incluso si al principio se hacía en el eje y, justo después, se pasó a hacer de otra manera; se ve que hay dos ángulos diferentes, no había una aproximación... En el primer capítulo de las *Histoire(s)*, hay cosas como ésa que metí una o dos veces pero sin estudiar el asunto... Aunque no sólo está esta historia del ángulo y del montaje... habría muchas otras cosas que decir sobre el cine. El principal trabajo no se ha hecho, sería hacer todos los anexos, y eso es algo que exigiría todo un equipo que estuviera trabajando en ello durante cinco o seis años. Hay al menos un centenar de anexos que me hubiera gustado hacer, pero que no podía realizar yo solo, o bien sería necesario que el CNRS me pagara regularmente para hacerlo. [111]

~

He rendido homenaje a la imagen y al sonido, son mis deberes o, si puedo decirlo así, mi respeto filial frente a las imágenes y los sonidos que me precedían. Pero también he rendido el mismo homenaje, el mismo respeto y el mismo deber al libro y a la literatura y, de igual manera, también a la crítica tal y como yo la entiendo. Y me hubiera gustado que los críticos literarios o los que se ocupan de arte y de los libros de arte hablaran de ello... Diría que en las películas está el espectáculo de la Historia, la Historia casi viva, en fin, lo que hace el cine es una imagen viva del desarrollo de la Historia y del tiempo de la Historia. Y en el libro[6], que parece ser una copia, sólo que una copia reducida, de hecho hay ahí mucho más, la memoria de la Historia, porque está escrita e imprimida siguiendo la tradición del libro. Para retomar lo que, cuando estaba en el instituto, los *media* de la época nos repetían sin parar a propósito del existencialismo..., yo no sabía gran cosa al respecto, pero me acuerdo de esta frase: "Para el existencialismo, la existencia precede a la esencia, mientras que, antes, la esencia precedía a la existencia"; así es, y comprendíamos algo, sentíamos algo, había una especie de imagen... Diría que el libro es

la esencia y las películas la existencia; si nos servimos de esas imágenes, lo podemos decir así. [111]

~

Las he llamado *Histoire(s)* con una "s" entre paréntesis porque hay muchas historias que forman parte de la Historia. También porque me parece que el cine estaba especialmente cualificado para hacer Historia. La historia de la literatura no puede hacerse con palabras, consistiría en coger un poco de Proust, un poco de Faulkner, un poco de Virgilio, etc. —por hablar sólo de los mejores— y al poner esos fragmentos uno tras otro, como en un *collage*, el lector podría leer una historia. Leería fragmentos que no tendrían relación unos con otros. En el caso de la pintura tampoco se puede. ¿Puede hacerse una historia de la música sólo con música? En cualquier caso, me parecía evidente que el cine podía hacerlo con sus elementos constitutivos, es decir, con las imágenes y el sonido que las acompaña, o con el sonido y las imágenes que lo acompañan. [110]

Ingenuamente creí que las *Histoire(s) du cinéma* darían lugar a un debate. Todo el mundo las ha recibido como un gran trabajo de artista, pero nadie ha dicho que las cosas no sucedieron como lo muestro entre Hitler y la UFA. Sin embargo, eso es lo que me interesaba, habría tenido que llamar a estos capítulos *Introducción a una verdadera historia proveniente del cine.* Las dos cosas menos queridas del siglo XX son la historia y el psicoanálisis, la historia de todos y la historia de uno mismo. Se veneran ambas cosas, pero se detestan. Me gusta mucho la historia de los otros, quizás demasiado, pero no me gusta la mía... Me empecé a analizar muy tarde. Rara vez se ha mostrado la relación entre los dos tipos de historia. [112]

---

[6] En 1998, Jean-Luc Godard editó *Historie(s) du cinéma* en cuatro vídeos (VHS) y en un libro de cuatro volúmenes (Gallimard, París). [*N. de los E.*]

Algunos historiadores a quienes se las mostré, François Furet por ejemplo, que ya ha muerto, y otro, muy conocido, que formó parte de todas las luchas militantes pero cuyo nombre no recuerdo ahora, me dijeron después: "Usted es un poeta". Hubiera preferido que me dijeran que había errores. En absoluto. Eso siempre me ha impresionado. Creo que la Historia no es muy apreciada, el psicoanálisis tampoco. La Historia, exterior al hombre, el psicoanálisis, interior a él, son las historias interior y exterior de la sociedad.

Para mí, todavía hoy, el cine es una metáfora de la sociedad. Si estudiamos una célula de cine —cómo se hace una película, entre tres o cuatro, o cuarenta o cincuenta, con dinero, mujeres, hombres, patrones, secretarias, chóferes, empleados—, tenemos entonces una especie de metáfora, pero viva. Vemos cómo funciona una pequeña sociedad, es una célula. Como en el estudio de una célula en biología, tenemos todos los componentes: psicológicos, biológicos, artísticos, sexuales, novelescos... Esas sociedades del cine son muy interesantes porque viven aproximadamente un año: al principio, dos o tres personas se reúnen, el número aumenta con el rodaje, después disminuye durante el montaje y, al final, la gente no se ve más. A continuación, al lado, otra vuelve a empezar. Es algo apasionante pero, curiosamente, no interesa. [110]

La Resistencia francesa, tal y como fue, estaba compuesta por hombres y mujeres, aunque prefiero decir por chicos y chicas, ya que todos eran muy jóvenes, todos tenían novia o amigas, y para los historiadores eso no existe, no hablan de ello. No se imagina el día a día, o cosas así, eso sólo puede hacerlo el cine. Tuvo que haber delaciones, celos, cosas de ese tipo. Pero todo eso no existe para los historiadores —es una curiosa historia la que escriben... En términos generales, hacen falta cincuenta años, no sé cómo era antes, pero desde principios de siglo hacen falta cincuenta años para empezar, hay que saltar la generación de los hijos e ir hasta la generación de los nietos. Porque después, se pierde, si no se hace ahí, se pierde o se olvida, o se memoriza, o se santifica. Lo hemos visto en Francia —en ese aspecto Francia resulta ejemplar. Ha hecho su trabajo con Jean Moulin, con Papon. Hace su trabajo, pero cómo se hace... no se ha hecho muy bien. Está la relación con el tiempo, empecé a hacer películas en los 60, bueno, están los años de antes, y en el año 2000 hará exactamente cincuenta años, es justo el tiempo para interesarme por esas historias. En mi caso, ha pasado más tiempo entre mi primera y mi última película que el tiempo que tuvo mi padre entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, dos veces y media más. Ahora me puedo preguntar: "Pero, ¿cómo pensaba él entonces?". O bien, por ejemplo, cuando leí a un historiador que decía que el profesor de latín de Pétain había estado en Waterloo, cuando uno lee eso, de repente tiene en mente todo ese tiempo entre Waterloo y el año 40... El cine se debería consagrar a esta dimensión del tiempo, el cine bien hecho, incluso documentalmente, el cine puede dar esa dimensión del tiempo que cada uno tiene. [111]

Habría que hacer como Truffaut: coger una o dos secuencias. Habría que hacer como un entrenador que comenta y retoma ciertos gestos. Sólo después puede desarrollarse un texto filosófico, subjetivo o de opinión. Habría que aportar pruebas. Por desgracia, la crítica no utiliza realmente el vídeo. Para las *Histoire(s) du cinéma*, el único con el que podía hablar era con Bernard Eisenschitz, hicimos juntos la lista de obras. Al menos hablábamos de lo mismo: esa foto, ¿de dónde sale? Entonces cada uno expresaba una opinión, un recuerdo... [112]

A partir del momento en que eso pasa por la técnica, en que el cine tiene el medio de hacer ver su producción tirando un cierto número de copias, también ha llevado la idea de copia a una escala mayor. En ese momento, cuando se copia el horror, cuando se hacen copias en muchos ejemplares, entonces no sólo están las trincheras del 14, sino Sarajevo, Ruanda, la guerra española. Hay mucho más, es decir, que se explota el horror, por decirlo así y, en ese momento, viene el medio de difusión puro que ya no es la copia, sólo es la difusión, y es la tele, y eso va a reproducirse en el cine, puesto que ni siquiera van a tirar más copias, sino que se van a explotar las películas por satélite, es decir, que se hará difusión pura, se hará la producción en nombre de la difusión... El siglo XX ha explotado eso, ha habido más guerra, más horror... había que democratizar el horror, si puede decirse así... [111]

El cine es una idea del siglo XIX que ha tardado un siglo en realizarse y desaparecer. Esto quiere decir que el siglo XX ha inventado pocas cosas, lo que me permite decir, quizá de manera exagerada, pero es sólo una imagen, que el siglo XX por sí mismo ha existido poco: no inventó el horror, sólo lo ha copiado

en millones de ejemplares. Ha tenido pocas ideas: la relatividad, la mecánica cuántica, todo eso viene del XIX. Los pensadores reaccionarios dijeron rápidamente que el siglo XX era el siglo del desarrollo de la técnica y de la ideología de la técnica, pero la técnica se inventó en el XIX; ha habido aplicaciones, pero no invención. [111]

◆

El cine no imagina históricamente. Nunca se logró que el cine transmitiera el sentimiento de lo que es la Historia. Hubiera podido hacerlo, pero cuando se lee *Los tres mosqueteros*, por ejemplo, uno no imagina que una ciudad del norte de Francia fue ocupada por los españoles. Incluso cuando se habla de María Antonieta, nadie se la imagina como austriaca. Es una vergüenza, pero uno no se la imagina así. Ello se debe a motivos psicológicos. El cine nunca ha sido un buen historiador. A lo sumo, lo ha hecho de una manera espectacular. Para eso debería haber madurado y ahora es demasiado tarde. [113]

◆

Creo que el cine es una imagen del mundo. Si se sabe mirar, se aprenden muchas cosas. Es una proyección del mundo en un momento dado. Si se estudiara la manera en que se hace una película, esas treinta personas que se encuentran y se separan, las relaciones económicas, sociales, sexuales, se verían muchas cosas. Pero eso no le interesa a nadie: prefieren estudiar la vida de los indios. Lévi-Strauss podría perfectamente haber analizado las estructuras elementales del parentesco en Joinville o en

Billancourt. Creo que soy el único que piensa así y que tiene ganas de hacer este tipo de trabajo. [112]

Yo lo veo más bien así; cuando menos hay un hecho, como se dice, histórico. Habría que encontrar... por ejemplo, la invención del guión; yo digo que es cosa de un contable de la mafia, es una intuición, pero seguro que puede probarse. Dado que la invención del guión supone poner en orden un asunto, podemos imaginar que se produjo algo parecido, no exactamente así, pero algo de ese tipo; y sobre todo dado que, con el nacimiento de Hollywood, la mafia se trasladó inmediatamente de Nueva York a Los Ángeles, como sabemos... [111]

* * *

Cuando Blanchot dice que la imagen es felicidad, también la gente te habla de felicidad, todos quieren ser felices. Si es demasiado literario, se olvida. Cuando se dice que la imagen es felicidad, nadie ve inmediatamente, salvo yo, una persona riendo o llorando. Es una diferencia que me molesta a la hora de hablar con la gente, porque no funcionamos de la misma manera. Ahí tengo un extra de funcionamiento que resulta excesivo y tengo la impresión de hablar con personas que no lo tienen ahí, sino en otra parte. [111]

Es un poco nuestra sensación, si no, uno se suicidaría. Y no hay razón. Pensar, crear, es un acto de resistencia, es lo que Deleuze decía a su manera. Era para que se captara en el sentido del entendimiento, porque lo oímos y lo comprendemos. Y volvemos a empezar diciendo: mi fe es ésta. Aunque, desde

mi punto de vista, las *Histoire(s) du cinéma* son históricas, no son desesperadas. Muestran cosas que son desesperantes. Habría razones para desesperarse, pero la existencia no puede desesperarse. En resumen, puede decirse que una cierta idea del cine que no era la de Lumière, pero sí un poco la de Feuillade y que continuó con Delluc, Vigo, y de la que yo no me siento lejos, esta idea del cine ha pasado, como pasó la escuela de Fontainebleau, como pasó la pintura italiana, como de repente, Braudel cuenta muy bien esto, de Venecia se pasó a Ámsterdam, y después de Ámsterdam se pasó a Génova, y después a Londres y después a Nueva York. Podemos decir que ahora se termina un cierto tipo de cine. Como decía Hegel, ha terminado una época. Después es diferente. Nos sentimos tristes porque la infancia se ha perdido. Pero también es normal. Ahora hay un nuevo cine y un arte diferente, cuya historia se hará dentro de cincuenta o cien años. Ahora estamos en un nuevo capítulo de la humanidad y quizá cambie incluso la misma idea de Historia. [111]

Las palabras, la etimología, son importantes. Sigo manteniendo la idea de que el mundo verdaderamente no puede cambiar si el cine no mejora. Es el lugar del mundo en que eso puede cambiar. Una película es como la vida de una célula. Se pueden cambiar cosas sin perjudicar a nadie, sin asesinar o violar. Desgraciadamente, tengo la impresión de que el cine será, por el contrario, el lugar donde menos cambios habrá. En otros campos hay avances, cambios, dramas, pero en el cine no hay ni catástrofe ni superprogreso. [112]

* * *

Me gustaría mucho escribir textos para el teatro, me gusta escribir diálogos, pero, ¿por dónde empezar? Mientras que, para las películas, siempre he tenido la sensación de que se trataba de un don, que se recibía algo y que después se podía...

No creo que un cineasta, igual que un pintor, pueda hacer más de dos o tres buenas películas en cuarenta o cincuenta años. Puede hacer muchas, yo he hecho muchas. Hay algunos planos hermosos en ciertas películas mías, pero eso es todo, la película es muy mala. Citan *Bande à part*, pero en gran medida es muy mala. *Masculin féminin* es un poco mejor. Tiene buenas ideas. El blanco y negro [de *Éloge de l'amour*] quizá está más cerca de *Masculin féminin*. Después de *Histoire(s) du cinéma*, tenía que volver al blanco y negro.

Está más cerca de la pintura. Uno ve la hoja de un árbol y se dice: "Voy a dibujarla". No se puede estar solo del todo, es demasiado, hay que ser un pequeño grupo, pero se necesita la visión. Me gustaría hacer una película con un verdadero contracampo. Nunca se ha hecho. Sólo hay lo que han hecho los americanos, pero eso ha acabado siendo nefasto, todas las grandes películas que se conocen hasta hoy carecen de campo-contracampo. Por una razón: no se sabe qué es el verdadero contracampo. Lévinas tiene a menudo hermosas ideas, pero, cuando habla de la mirada y del otro al que no se puede matar, del otro que es y que no se puede matar, hace un mal contracampo. El cine quizá puede acercarse a esas cuestiones. Yo no puedo porque no tengo la capacidad intelectual de Lévinas, pero si nos pusiéramos los dos, llegaríamos a hacer una frase más profunda, más elaborada, sólo en ese sentido.

Cuando Cézanne pintaba una manzana, cogía la manzana y la pintaba, pero no creo que deseara darle explicaciones a un periodista que le preguntase: "¿Por qué ha pintado una manzana y no una pera?". Ahora, en el cine, si se entrevista a un director, éste explicará por qué cogió una manzana en vez de una pera. De hecho, cuando lo hace, está hablando de sí mismo.

Me parece que, hoy en día, todo es comentario. Todavía me gusta el comentario medio, a la antigua, el de las películas sobre animales de la BBC, en que se dice: "Los tigres hacen esto, etc.". Pero en la creación cinematográfica, por todas partes, salvo algún caso de gente más original —sólo conozco uno o dos, pero seguro que hay más—, el comentario impide que haya una especie de comunicación con la película. Ya no se encuentra ese primer interés que tenía el mudo en preguntarse: "¿Por qué filmamos eso? ¿Cómo lo filmamos?", porque ya todo viene escrito y el guión no es más que el comentario de la puesta en escena, bajo la forma de una historia. En *Éloge de l'amour*, los planos en la calle dan a la película un aire un poco antiguo, porque he recuperado el gusto que teníamos en la *Nouvelle Vague* por filmar lugares que nos gustaban o simplemente que conocíamos porque pasábamos por ahí a menudo, lugares que estaba prohibido filmar, si me atrevo a decirlo, según el cine profesional de la época, porque eso no se hacía. [114]

-

Si quieren saber por qué la economía de Japón va mal en estos momentos —cuando antes nos decían, hace diez años, que era el modelo para el futuro—, vayan cada mañana a las 8 a la esquina de la avenida George V con los Campos Elíseos: verán a los japoneses haciendo cola ante las tiendas Vuitton. Viendo esta imagen y describiéndola, pueden entenderse algunas cosas sobre la economía japonesa o sobre la economía en general... [121]

Es como la mecánica cuántica. Uno puede conocer la velocidad de un corpúsculo, pero entonces no se sabe dónde está. Y si uno sabe dónde está, entonces no conoce su velocidad. El cine está hecho o debería estar más hecho para ocuparse de eso, para hacer surgir. Se filma en presente y se proyecta: inmediatamente, estamos en el pasado. Ves una imagen y, después, vuelves a pensar en ella. Por consiguiente, de lo que se trata es de la memoria. [115]

* * *

No se puede decir lo indecible; son sólo palabras. *Shoah* de Lanzmann ganó mucho por su modo implacable de sostener el habla, aunque fuera doloroso. Ha habido muchas películas sobre el Holocausto, algunas incluso fueron a Cannes, pero han sido olvidadas. Tal vez eran prematuras. Hubo una reciente, *Drancy Avenir*, que era muy interesante, pero nadie fue a verla. A otros les fue mejor porque tenían un modo de hablar tranquilizador. En cuanto a Benigni, ¡es su problema si encontró que la vida era bella en Auschwitz! [116]

* * *

En 16 mm o 35 mm, hay un cierto rigor. El hecho de que los rollos duren diez minutos te obliga a pensar teniendo en cuenta esa restricción. Con el DV, ya no tienes ese imperativo; así pues, ya no hay ningún rigor y uno cree que puede hacer todo lo que quiera. Crees que es la cámara quien decide, pero la persona detrás de la cámara debe ser mucho mejor. Dostoievski o Pascal podrían haber utilizado una pequeña cámara digital porque eran extremadamente rigurosos, pero no los directores de hoy en día. [116]

Me encanta el impresionismo, en el cine y especialmente en el vídeo. Lo que es tranquilizador es que las herramientas electrónicas no pueden hacer lo que puede hacerse con las acuarelas, el *gouache* o la pintura al óleo. Así que estoy intentando crear un relato con colores, un poco como un impresionista, incluso si es algo menos que un cuadro. Todo lo que hago es bajar un poco los negros, algo que no les gusta a los canales de televisión, pero que puedes hacer en casa ajustando tu televisor. O más bien, es algo que se podía hacer, porque en los televisores actuales hay preajustes y, pulsando ciertos botones, puedes pasar de un “estilo cine” a “tal estilo” o a “tal otro estilo”. Nunca trabajo con equipos demasiado complejos porque sería muy caro y, además, me pasaría el resto de mi vida aprendiendo todas las funciones. [116]

Siempre he sido sensible, no a la plástica, sino al valor pictórico de un cierto tipo de imágenes proyectadas, que no tienen por qué ser de la pintura, que pueden ser en VHS o en 35 mm y que, viniendo de la pintura, sólo pertenecen a la gran proyección. Siguen habiendo colas para ver pintura. Encuentro vergonzoso organizarlo de tal manera que no se pueda ver nada. Si los cuadros del fauvismo circularan regularmente, por las ciudades y los pueblos, la gente no iría a verlos como hace actualmente. No quieren ver pintura, sino algo que han perdido y que les pertenece. ¿En qué está pensando la gente? [112]

Se puede trabajar con lápices de colores, acuarela o pintura al óleo, es lo mismo. Del vídeo, me gusta el aspecto de fabricación personal, de ensayo personal. Se puede echar de menos la gran proyección. Son muy pocos los críticos que ven las películas proyectadas. Si veo un John Ford en vídeo, me parece lamentable. Sin las *Histoire(s) du cinéma* nunca habría hecho ese esfuerzo de revisión.

Llamábamos cine a las películas que no veíamos, lo llamábamos cine invisible. Después se convirtió en una metáfora estética. [112]

Se dice "amar a alguien ciegamente". Uno ama sin hacerse preguntas. Y en *Histoire(s) du cinéma* dije que nosotros, los de la *Nouvelle Vague*, amamos el cine antes de conocerlo, porque las películas de las que hablábamos no se podían ver. No se distribuían. Ni siquiera *El acorazado Potemkin* se exhibió, porque estaba prohibida. Eso significa que amamos esa película a ciegas. [113]

* * *

Nos vemos obligados a pensar que lo "*numérique*" [lo digital] va con numerario, numeración, etc. Siempre me han interesado los nuevos medios, simplemente porque no había reglas. Se ha olvidado hasta qué punto el antiguo cine francés era un círculo cerrado, con sus reglas, su corporativismo, como si un futuro escritor tuviera que afiliarse al sindicato del libro y aprender a escribir. También había reglas estéticas que la *Nouvelle Vague* consideró malas. Entonces recibimos con los brazos abiertos el 16 mm y el sonido directo. En aquella época, se necesitaba un camión entero para el sonido. El Nagra fue una gran liberación. Pero nosotros no hacíamos diferencias: una película debe ser proyectada y difundida según sus medios. En vídeo no hay proyección. La verdadera imagen, el verdadero texto, son producidos. A partir de un momento dado, la distribución ganó terreno. Se produce para distribuir. Incluso la reproducción de los seres humanos se hace para distribuir a la humanidad de otra manera. El siglo XX ha aplicado muchas cosas pero inventado pocas, a excepción de la fabricación masiva de cadáveres. [112]

Hay que encontrar otra palabra que no sea "nuevas técnicas". Las cámaras de vídeo no son tan diferentes de las de antes. Lo que me gusta de estas cámaras es la pequeña pantalla que tienen a un lado. Es necesario tener talento y soltura para usarlas bien. En cuanto al sonido, siempre es el pariente pobre de la técnica y de la teoría. Los críticos hablan muy poco del sonido, eso si no es entre paréntesis, como hacen con los actores: "Sophie Marceau, extraordinaria", extraordinaria en qué, no lo dicen. El sonido no es más que la ilustración de la imagen, que a su vez es una ilustración de otra cosa. Como los videojuegos representan una enorme cantidad de dinero para Sony, es evidente que la producción cinematográfica será cada vez más débil y peor. No se puede tener todo, en todas partes, todo el tiempo. [112]

* * *

[En el digital] ya no hay puesta a punto, ni perspectiva, todo es fluido y todo es neto. No hay impresión de luz. Es el estilo de los videojuegos, de la PlayStation, de internet. Prefiero leer ciertas novelas de ciencia-ficción que suceden en el año 3000. [112]

Bazin estaba muy ligado a la imagen fotográfica. Habría escrito sobre el digital, pero no habría hablado de ontología, porque en realidad no hay imagen digital: una imagen es una imagen, sea pictórica o no, etc. Siempre habrá un soporte, incluso si no hay bandas o si, por ejemplo, se reemplazan por tarjetas. La óptica no cambia. Mientras tengamos ojos, no cambiará. Los objetivos actuales no son muy diferentes de los que tenían los Lumière. Para *Allemagne neuf zéro*, el primer guión decía que Eddie Constantine era un operador de noticiarios como los de antes, con una vieja cámara. Hicimos pruebas con una cámara de 1900 que nos prestó la Filmoteca alemana. Metimos una película en color, pero el laboratorio alemán nos la devolvió en blanco y negro. Jean Rostand decía: "Las teorías pasan, la rana permanece". Por el momento, en cualquier caso. [112]

He rodado una parte de *Éloge de l'amour* en blanco y negro y otra en color. Si hubiera tenido dinero, me habría gustado rodar el color en 70 mm, con lo que antes se llamaba Showscan, que da una sensación de gran nitidez. Como no había dinero, elegí la opción inversa: rodar en DV. Si en la época de la *Nouvelle Vague* hubiera existido el vídeo digital, seguramente lo habríamos utilizado. No veo grandes diferencias. Lo importante es qué se hace y por qué se hace. Todos esos discursos sobre el digital, el DV, no tienen sentido. Habría que retomarlos punto por punto. Por ejemplo, nadie habla del sonido, que es muy malo. Por otra parte, actualmente, no se puede rodar sin iluminación, incluso el vídeo profesional es menos sensible que el 35. Hay algo táctil en la imagen fotográfica que no se da en el vídeo. No se da el fenómeno de la caverna. El digital no se ha inventado para la producción, sino para la difusión. Se pueden meter muchas más cosas en un espacio mucho más reducido, puesto que son cifras y pueden comprimirse. En el metro, nadie quiere ir comprimido. En el digital, a todos les gusta. Pero una parte de la imagen se pierde. En nombre de la difusión, la calidad y la precisión son menores. Dicen que la imagen tiene "calidad de cine". Queda por saber de qué calidad se trata. [112]

A pesar de todo, es preciso decir que las tres cuartas partes de la gente no desearían ver una película que les contara su historia. A mí me gusta ver el trabajo de la gente, pero una locutora nunca se estaría mirando una hora mientras trabaja, si no es por egoísmo o narcisismo. Yo puedo mirar a un obrero que hace constantemente el mismo gesto. El obrero se aburriría si tuviera que mirarse. La gente no quiere ver su vida, o sólo un poco de su vida. En este aspecto, los americanos son muy buenos. Todo lo fabrica el espectador, que dispone del trampolín necesario. [118]

Para aquellos que vinieron justo después de nosotros, Glauber Rocha, Bertolucci, etc., el cine era una relación con la realidad, con la Italia moderna, por ejemplo. La *Nouvelle Vague* era una relación con lo imaginario, para utilizar la palabra en un sentido adecuado. Estábamos más cerca de los hombres de las cavernas, del mito de la caverna, en todo caso. La relación con lo real vino más tarde, al mismo tiempo que la idea de que lo imaginario verdadero exige, para expresarlo ingenuamente, pasar por lo real: rodar en la calle, filmar a tu chica o la historia de tu chica, etc. El cine americano desconocido tenía una relación con lo imaginario mucho más fuerte que el cine conocido. Nos sentíamos más cerca de Ulmer que de John Huston. Más adelante, volvimos a caer en lo real, buscamos lo imaginario de lo real y, por ahí, encontramos que los dos van juntos. Para nosotros, esas películas nunca envejecían. Todavía ahora siguen sin parecerme películas antiguas.

Pero, hoy en día, una película de hace cinco años es ya una película antigua. El cine siempre ha optado por el presente. Todo eso se situaba en el orden de la pasión y de la duda. De repente, surgía un continente del que nunca habíamos oído hablar. [112]

* * *

Vimos *Tartufo*, de Molière, como cine mudo. Nosotros, que somos franceses, conocíamos el texto de Molière y vimos una película alemana muda. Y no había ninguna diferencia. No veíamos diferencia entre una película muda o sonora. No es más que una diferencia técnica. Hace poco, algo me llamó la atención. Nací en 1930. Y un día me di cuenta de que mi madre, antes de mi nacimiento, no había visto más que películas mudas. Es algo sobre lo que nunca había reflexionado. [113]

Apenas puedo acordarme de mi edad adulta, pero me acuerdo muy bien de mi infancia. Y, ahora, de mi edad actual. Y tengo el presentimiento de que a la juventud, que termina a los 25 años, no le alcanza para conocer la vejez de la propia juventud. Lo mismo pasa cuando somos abuelos o envejecemos. En cambio, sobre la edad adulta no se puede decir lo mismo. Como adulto, uno existe sólo a nivel social. Uno existe realmente, pero la edad adulta nunca es contada. Ni siquiera en las grandes novelas. En las novelas de Proust pulula la gente joven. Y de repente, al final, uno los vuelve a encontrar, viejos. Pero lo que hicieron entretanto no se sabe. [113]

Éloge de l'amour cuenta algo de la historia de las tres edades: hay jóvenes, adultos y viejos. Y ese algo que se cuenta es uno de los momentos, uno de los cuatro momentos del amor. A saber: el encuentro, la pasión física, y después la separación, y después el reencuentro... Y tú, ¿qué vas hacer ahí? ¿Y tú? [115]

Cuando oigo hablar de las mujeres a las que filmé y amé, pienso en ello, pero me parece como si fuera otra vida. Creo que ellas estaban más decepcionadas que yo... Para mí, era como una pantomima, una especie de *performance*. Amábamos a las mujeres como actrices. Amabas el cine antes que a las mujeres. Eso vino después... casi demasiado tarde. Porque cuando empiezas a hacer cine a los treinta, o un poco antes, y aunque eso no es necesariamente una ventaja, hay una diferencia entre tu edad real y tu edad en términos de acercamiento cinematográfico. [116]

* * *

En el cine se parte de varios para no hacer más que una sola película. Es su originalidad. El cine está más cerca del fútbol que del esquí. Nos gusta mucho ser varios, a mí también. En cambio, me gusta menos estar tanto más solo cuando somos varios. Esta situación se ha agravado con el paso del tiempo, porque hay menos reglas, más miedo y menos responsabilidades. Cada uno se queda en su compartimento. Eso puede entenderse en una compañía de seguros, pero en el marco de una película, semejante compartimentación me parece algo raro. [112]

Se ha pervertido completamente la noción de autor tal y como la impulsó la *Nouvelle Vague*. En esa época, se consideraba que el guionista era el autor y el director un realizador, un funcionario, cosa que eran muchos de los grandes cineastas americanos, como Cukor, al que contrataban sobre todo por su talento para dirigir actrices. A Capra o a Stevens, por no hablar de Chaplin, se los consideraba como autores, pero era en tanto que productores o coproductores. Con el paso del tiempo, Hitchcock fue considerado dentro del cine como Chateaubriand dentro de la literatura. Progresivamente se fue haciendo algo evidente, de tal manera que no he necesitado firmar las tres cuartas partes de mis películas. Actualmente, se considera que el director de fotografía es el autor de la fotografía. Antes había tres grandes directores de fotografía, cada uno con su estilo propio. La fotografía de la Warner no era la de la Paramount. En Italia y también en Francia hubo grandes directores de fotografía. [112]

* * *

A veces, a modo de crítica, les digo a los técnicos: "Os gusta mucho el cine, pero al cine no le gustáis mucho". Los pocos artículos de Langlois son muy específicos al hablar "de...", incluso si se comparan con otros artículos de la época, como los

de Delluc, que eran muy subjetivos. Cuando Jean-Georges Auriol hablaba de Mary Duncan, la actriz de *The River* [de Frank Borzage] de la que estaba enamorado, era algo nuevo. Un crítico de pintura nunca hubiera halagado a una modelo por más que el pintor estuviese enamorado de ella. La *Nouvelle Vague* mantuvo esta postura extremadamente subjetiva. Truffaut se impuso, por el contrario, de un modo particularmente claro e incisivo, la exigencia de hablar *de* las películas. Su gran artículo, "Cierta tendencia del cine francés", comparaba el texto de Aurenche y el texto de Bernanos. Truffaut simplemente decía: "Juzguen". Daney fue uno de los últimos en hacer ese trabajo. Describía el hecho, luego uno tenía ganas de ir o no, y en todo caso se juzgaba sobre cosas concretas. En su artículo sobre *L'Amant*, había un párrafo entero dedicado a un botín: comprendemos qué pasa. Igual que cuando Rivette hablaba del *travelling* de *Kapò*: lo describe simplemente, como Tucídides describía las Guerras del Peloponeso. Esta dimensión ha desaparecido, ya no se ve la película. Si me dices que es buena, me lo tienes que mostrar. [118]

Me parecía que yo era peor que otros. Hacía una especie de crítica de humor que me hacía existir culturalmente. Truffaut era el mejor crítico. Rohmer era el más universitario. Si hiciera una historia de la crítica literaria francesa, y digo literaria, estarían Diderot, Baudelaire, Malraux, Élie Faure y después Truffaut y Daney. Se podía discutir con Daney. [112]

* * *

En *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Agee dice que le pone furioso el desconocimiento de la cámara, en un sentido amplio:

sala de grabación, etc. Se cree que la cámara siempre filma de frente, que se ve lo real porque es fijado frontalmente. El verdadero contracampo debe estar *grosso modo* en el eje. Para escuchar al otro, hay que poner la cámara detrás, para no ver su rostro y escucharlo a través de quien oye. Esto lo encontramos en Welles: la gente se mueve mucho, hay muchas sombras, muchas cosas esbozadas en movimiento, incluso en películas cuyo montaje no hizo, como *The Lady from Shanghai.* [112]

*

El cine de ahora es un cine de guión. Desde Gutenberg, el texto ha triunfado. Hubo una larga lucha, matrimonio o relación, entre la pintura y el texto. Después, el texto acabó ganando. El cine es el último arte de la tradición pictórica. Se habla mucho de las imágenes, pero no hay más que texto. En los ordenadores, hay más texto que imagen. El texto publicitario y el comentario son los que dominan. No sé qué critica la crítica de cine. Se dedica a examinar sus propias ideas y luego las desarrolla a propósito de una película. Hay que hablar de las cosas, si no, no se puede distinguir *Guerra y paz* de King Vidor y *Guerra y paz* de Tolstoi. Se impone un lenguaje básico: a la derecha, a la izquierda, está caliente, está frío. Hay que hablar viniendo de la película y no yendo a la película. Si retomáramos todas las entrevistas que se han hecho en *Cahiers* a lo largo de cincuenta años, veríamos que la primera persona se usaba al principio mucho menos. Los cineastas hablaban sobre todo en tercera persona (él, ella, este...). Ahora hablan de ellos mismos y no de la película. Hoy dicen: “He querido hacer esto”. Nos gustaría que hablaran de lo que se ha hecho. [112]

La imagen casi no existe hoy en día. En cambio, existen muchas palabras sobre una imagen y su comentario. Cuando observamos la historia del cine, vemos que empezó siendo mudo, pero podría haber sido sonoro. Las técnicas existían, podía hacerse en 1900 un disco que se sincronizara con el proyector. En la época del cine mudo, en que las palabras del sonoro no existían, cualquier espectador —incluso menos cultivado que nosotros— comprendía la totalidad de lo que sucedía. Intenta ver ahora los telediarios sin el sonido y trata de averiguar qué dicen; no se saca gran cosa.

Algo ha desparecido —exagero un poco, pero siempre me pregunto qué vino en primer lugar: ¿la imagen, que es un lenguaje en sí mismo, o el lenguaje escrito? Para ilustrar esta idea, me remito a Moisés, que vio un arbusto en llamas. No volvió diciendo: “He visto una parte del bosque en llamas”. Volvió con los diez mandamientos. Entre un arbusto en llamas y los diez mandamientos, ¡hay una ligera diferencia! Hizo la Ley. Ahora ya no son las imágenes las que hacen la ley. Puedes ponerles el comentario que quieras: son educadas, son amables, el cine en sí mismo no es malvado. La literatura lo es y siempre es a través de los discursos como los tiranos embrutecen o utilizan a la gente. [110]

Me limito a señalar que es un país en el que los habitantes no tienen nombre. “Americano” no significa nada: los mexicanos o los brasileños también son americanos. Y Brasil también constituye unos Estados Unidos; Canadá, también. Así pues,

¿qué nos revela esto sobre ellos, sobre su historia? Mi hipótesis es que, en realidad, no debe sorprendernos que un país en el que los habitantes no tienen nombre necesite las historias de otros. Como nosotros, ellos buscan el origen, pero, al no tener una larga historia, tienen que buscarla en los otros: en Vietnam, en Sarajevo... [115]

*

A la gente le gustan mucho las imágenes. Si les dices: "Ir a morir por la patria", ¡pues lo hacen! Dicen que no vemos más que imágenes por todas partes, pero no ves una sola imagen que te hable. Digamos algo sencillo: por ejemplo, eres una chica y estás enamorada de un chico. Si ves que besa a otra, no te hacen falta palabras, es una imagen. Y se ven muy pocas. Siempre está el comentario de la locutora por encima. Las únicas cosas que se pueden ver sin sonido en la televisión son algunos deportes, si te gustan. A mí me gusta el tenis, pero sin el comentario de Jean-Paul o de X, o de tal jugador que, cuando Agassi da un golpe de derecha, me dice: "¡Oh là là, menudo golpe de derecha!"... Eso, no, por favor. [110]

*

No creo lo más mínimo en las pequeñas cámaras. El lápiz se inventó hace mucho y no por ello hay cien mil como Goya o como Rembrandt. Hace falta cuando menos eso que llamamos talento, se tenga un poco o mucho, no siempre, que tiene que ver con el temperamento personal, con el medio en el que se vive. Esas pequeñas cámaras no filman absolutamente nada. Con ellas se comenta: "He filmado a René Vautier". Pero eso, ¿qué quiere decir? ¿Qué se hace con ello?

A menudo los estudiantes me preguntan: "¿Qué hay que hacer para hacer cine?". No les hablo de la rutina, pero, ¿cómo se hace?, ¿cómo se aprende? Esas pequeñas cámaras pueden servir. Siempre les digo, también a los Palestinos: "Filmad vuestro día a día, vuestra jornada real, no como lo contaría la policía (Me he levantado esta mañana, me he vestido, me he lavado los dientes, me he tomado un café, he ido a la escuela o al trabajo, he cogido el metro...). En el fondo sabéis que eso no es vuestra jornada; tratad de mostrarla, o de decirla, mostrando lo que podáis y después, si habéis conseguido hacer algo, tratad de ponérselo a uno o dos amigos o parientes y preguntadles si están de acuerdo en pagar cuarenta francos por verlo. Si no están de acuerdo y tenéis valor, como René Vautier o como yo, continuáis y os dais cuenta de que no habéis conseguido hacer una película; quizá en ese momento prefiráis ir a Hollywood, pero eso es decisión vuestra". [110]

*

El cine es como el fútbol: nadie duda en dar su opinión, en decir que es formidable o asqueroso. El cine es un arte mutante, que viene al final de algo, que es un signo de algo. Por esa razón el último capítulo de *Histoire(s) du cinéma* se titula *Los signos entre nosotros*. Ahora todo el mundo puede decir: "Yo hago cine". Y la prensa añade por escrito: "Con las pequeñas cámaras digitales, todo el mundo puede llegar a ser cineasta". Pues bien, amigos, llegad a serlo.

Hay un cine de sábado tarde, no hay una pintura de sábado tarde. Algo permanece. Me gusta decirle a Anne-Marie que siempre lograremos hacer una pequeña película, incluso si no la ve nadie. [112]

Querría hablar de un aspecto que siempre es injusto respecto a Anne-Marie. Cuando nos preguntan: "¿Cómo trabajáis juntos?", deberíamos responder: "Como dos cineastas que se entienden bien, que hacen cosas juntos o separados...". La diferencia entre nosotros es que ella se sintió atraída por el cine mucho antes que yo. A mí no me interesó hasta los 18, fue algo que llegó lentamente. A ella, en cambio, el cine es algo que le atrajo desde la infancia, física y naturalmente, la proyección, la luz. Simplemente quiero dejar claro eso. [117]

Los Straub trabajan en tándem, en la misma bicicleta, uno delante y el otro detrás. Nosotros tenemos dos bicis. [117]

2003-2007

El título siempre viene antes. El único título que encontré después de hacer la película fue *À bout de souffle*, y no me gusta nada. Para el siguiente, tuve la idea del título, *Le Petit Soldat*, antes incluso de saber cómo sería la película. Los títulos se convierten en paneles indicadores artísticos. El título me dice en qué dirección debo buscar. *Notre musique*, por ejemplo, es nuestro ADN, es nuestro recorrido, es lo que somos nosotros mismos. [118]

Quería que la película llevara la huella del conflicto Israel-Palestina, un conflicto del que Anne-Marie Miéville y yo nos sentimos muy cercanos desde hace mucho tiempo. De hecho, nos conocimos en la librería palestina en París. En tanto que marginados, expulsados de nuestro jardín cinematográfico por lo que llamamos cine americano, me siento cerca de gente como los vietnamitas, los palestinos... En tanto que creadores, hemos acabado por ser vagabundos. Durante mucho tiempo me decía que estaba en los márgenes, pero que el margen es lo que permite a las hojas mantenerse juntas. Ahora ya he salido del margen, me siento entre las páginas. [118]

Evidentemente, no es azaroso que el cine americano pueda invadirlo todo, es el caballo de Troya de los Estados Unidos desde la Primera Guerra Mundial... En cierto modo, es el cine americano el que ha ido a Irak. Como hemos podido ver en televisión. Y no digo eso contra Dos Passos, Hemingway, Nathaniel Hawthorne, Thoreau... ¿Sabes por qué los americanos han ido a Irak? El inconsciente de su gobierno sabe que allí hay una civilización, la civilización sumeria. Y esa gente que no tiene historia, sólo doscientos años, buscan nichos. Entonces cogen y van a Irak, no por el petróleo sino por Sumeria. [118]

Esperaba que *Éloge de l'amour* llamaría al menos la atención sobre el abuso que constituye esa palabra y sobre el hecho de que los habitantes de Estados Unidos carecen de nombre. También por eso fueron a hacer la guerra a Irak —si el petróleo paga los gastos de expedición, todo es beneficio; pero la razón principal es que buscan llenar un vacío, porque no tienen raíces, no vienen de ningún lado y eso les da miedo. Necesitan ir allí donde dicen que empezó la historia.

Al mismo tiempo, Hollywood produce *Troy*, que va en el mismo sentido: lo consideran un origen, cuando no hay origen. El origen está ligado al deseo de ser único, de no tener contracampo. Hay un fantasma, una psicosis del origen. Pero es difícil mostrarlo, compartir lo que se muestra. Por ejemplo, si acerco dos situaciones, dirán: "Godard afirma que la Shoah sufrida por los judíos y la Nabka sufrida por los palestinos es lo mismo". ¡Claro que no! Es completamente idiota. El campo y el contracampo no comportan ninguna equivalencia, ninguna igualdad, sino que plantean una pregunta. [119]

*

Siempre me había impresionado que nadie hubiera advertido que aquéllos que estaban al límite de su existencia física y estaban empezando a abandonarse un poco, aquéllos que esperaban morir y ya no formaban ni siquiera parte de la familia de los deportados que hacían lo que podían, eran llamados "Musulmanes". Pensé entonces que tenían que haber sido los alemanes quienes les habían puesto ese nombre, lo cual resulta extraño: ¿por qué no los llamaron "perro" o "mugre" o todos esos nombres que usaban para los judíos o los gitanos o tantos otros? [120]

*

Nos quedamos sin el contracampo, sin un verdadero retorno. Se quiere evitar toda posibilidad de relación verdadera. El contracampo es la presencia del otro. Para los americanos, se ha convertido en lo mismo. El otro no interesa. Nunca han hecho la diferencia entre una cámara y un proyector. El contracampo de la enfermedad es, para los médicos, el medicamento. Para mí es una tendencia y, también, una tendencia contradictoria. Pero, en "contradicción", la gente sólo oye una palabra y no dos: contra-dicción. Hace treinta años empecé a jugar a tenis porque me devolvían la pelota, una y otra vez, a mi campo. Ahora ya no juego. [121]

*

Es lo que dice Bernard Eisenschitz: la grandeza del cine soviético consiste en haber ignorado el campo-contracampo. No sé cómo surgió esta cuestión de ping-pong, de tac-tac-tac-tac... seguramente vino del cine americano, porque en el cine francés eso tampoco se había hecho. No sé... Quizás surgió en el momento del nacimiento de las grandes sociedades de producción, de los estudios, con los jefes de producción (los productores) y cuando había un debate entre el productor y el director, una especie de cara a cara que no existía en el cine soviético, ya que, en esa época, no había productor, sino que era el Estado el que ponía el dinero —había comisarios políticos o culturales, pero no había productor. De ahí, probablemente, el aspecto del campo-contracampo, que me repugna actualmente y que algunos directores que nos gustaron lo utilizan mucho menos. El más conocido es Hitchcock, o Welles, u otros. [122]

*

El contracampo nunca ha existido, no ha tenido tiempo: el cine ha cambiado, el sonoro, los *media*, de modo que es campo-campo. En el cine soviético de los años veinte, en el cine mudo, los intertítulos desempeñaban a menudo de manera todavía rudimentaria la función de contracampo. Aporta una respiración, aporta otra idea, el diálogo no puede hacerse como en el teatro o como en todas las películas de hoy en día. La cámara sirve para algo. Cuando ya ha servido para filmar a Cary Grant, no puede servir para filmar a Rosalind Russell porque, si no, uno y otro son equivalentes y ni siquiera se pensaría que uno es un hombre y el otro una mujer salvo por el guión que establece la seducción, etc. Esto es lo único que quería decir.

El verdadero contracampo no tiene que ser forzosamente otra imagen. Puede ser otro texto que hace que la imagen siguiente sea necesaria. [122]

*

La cámara es el verdadero contracampo del proyector, y las buenas películas parten del contracampo, de la cámara. Las películas que me han gustado en los últimos años, como *Du soleil pour les gueux* de Alain Guiraudie, *Sib* [*La manzana*] de Samira Majmalbaf, *An Angel at My Table* de Jane Campion, *Distant Voices* de Terence Davies, *Kairat* de Darejan Omirbaiev, *Après la réconciliation* de Anne-Marie Miéville, *Saltimbank* de Jean-Claude Biette, las películas de Luc Moullet, son películas que necesitan de la cámara, que parten de esa necesidad para proyectar lo que tienen que decir. Mientras que la casi totalidad de las películas empieza por el proyector, porque los cineastas ya quieren decir algo antes de filmarlas. Violentan la cámara, la someten a un discurso, dicen "voy a filmar esta manzana por esto y aquello, porque tal tipo ha dicho que...". [122]

Porque la cámara forma parte de lo real. Hay que partir de lo que uno tiene, para un escritor, lo real es el lápiz y la página en blanco. Si uno filma a alguien que ama, más vale empezar por filmarlo de espaldas, en todo caso, si se filma de cara, hay que hacerlo pensando que hay una espalda. [122]

La retórica oficial, académica, del cine, ha impuesto este tipo de bloqueo del pensamiento: una mirada tiene que seguir una orientación impuesta, en relación con un paisaje que aparece en el plano siguiente. Todo lo demás está prohibido. De golpe, ya no se puede pensar. [122]

* * *

Hace siete u ocho años, se propuso hacer de Sarajevo la capital cultural de Europa. Era una buena idea pero, finalmente, se convirtió en una decisión burocrática que se lleva de ciudad en ciudad, de Oporto a Lille, pero, ¿qué es eso? En Sarajevo, por todas partes se siente una relación con la historia, con otra cosa. Con los tranvías... eso no lo sientes si coges el tranvía en Lille, esa sensación de estar en una molécula de ARN, cargada de información, que se desplaza en un espacio que tiene un pasado. Desde la primera vez que fui a Sarajevo, sentí que algo me decía: ve allí. Era un lugar que necesitaba una cámara y no un proyector.

A veces veo los programas de debate para ejercitarme, para ver si todavía me queda el gusto por discutir, si aún podría colocar tres réplicas. Como hablo con pocas personas, pues veo esas cosas. Pero la imagen que intento ver es la de las personas que hay detrás, lo que llaman público, o los ciudadanos. En la tele, se ve muy bien qué es la democracia: están los ciudadanos, mudos; están los nobles o los parlamentarios o el gobierno, en torno a una mesa; y después hay un animador. Eso es la democracia. Es una imagen. [118]

Y después, acabas teniendo un poco de respeto por esos viejos de la Academia francesa. No sale la palabra exacta. Así pues, se pone una palabra detrás de otra, y eso es la tecnología. Los móviles no hacen que te comuniques. Después, esto seguirá cambiando y se acabarán pasando las películas o los discos por el móvil... La gente quiere que eso cambie, pero así no se facilitará el uso de las palabras. Cuando nosotros empezamos a hacer películas, era muy sencillo. Éramos introvertidos pero, probablemente por eso, teníamos ganas de hablar de chicos y chicas como los que conocíamos. Lo que les reprochábamos a las películas de entonces es que no hablaban de los jóvenes. Pensamos que el cine podía servir para eso, para ver algo que no vemos por nosotros mismos. Teníamos esa idea de que la cámara está hecha, como el microscopio o el telescopio, para ver lo que no vemos. Por ejemplo, tu amiga. A tal amiga yo la veo así, a simple vista, pero... ¿no habrá otra cosa por ver, algo que ni siquiera ella ve y que yo podría mostrarle?... ¿Algo que quizá puede mejorar mi vida? Yo diría que el proyector no existía en ese momento. Un proyector es el que tiene un proyecto, que tiene leyes, algo escrito. La ley se puede proyectar. Cuando la película se ha rodado, puede proyectarse porque también se ha convertido en ley. Pues bien, nueve de cada diez películas actuales se filman con un proyector y no con una cámara. Y la televisión es la prueba multiplicada por novecientos mil millones. [118]

Antes decíamos que hacíamos las películas para doscientos mil posibles amigos, a buen seguro que hoy son muchos menos. [119]

* * *

Si desde hace algún tiempo me opongo a los fabricantes de texto en oposición a los fabricantes de imágenes, sobre todo en el cine, es porque el texto se ha vuelto demasiado dominante. Por ejemplo, muchas fotos de reportaje pueden decir algo en sí mismas, pero su sentido se ve transformado según la leyenda que se les ponga. Otro ejemplo: el cuadro de Picabia que muestra un perno. Lo tituló *Retrato de una joven americana en estado de goce.* No es que tuviera que haberlo titulado simplemente "Perno", pero eso crea una oposición entre dos imágenes: la leyenda, que es también una imagen, y la pintura, mientras que la tercera imagen no está hecha. El cine tiene como función hacer las tres, incluyendo esta tercera imagen que no es visible, pero que está para hacer sentir.

Me acuerdo de lo que escribía el filósofo Léon Brunschwig: "El uno está en el otro y el otro está en el uno. Y eso son las tres personas". La mayor parte de la gente dice: "Y eso son las dos personas". El cine puede decir como Brunschwig. Pero no le han dejado hablar, el conjunto de los realizadores y de los espectadores prefieren decir: "Y eso son las dos personas". Algunos incluso añaden: "Hay una de ellas que está bien y la otra no". Siguiendo con Brunschwig, en un pequeño libro que recomiendo, *Pascal et Descartes, lecteurs de Montaigne*, recuerdo que había una frase (no leo los libros enteros, como tampoco veo las películas enteras, no se puede ver todo de una vez): "Montaigne dijo: 'yo dudo'. Descartes dijo: 'yo sé'. Y Pascal dijo: 'yo creo'". Una buena imagen es una buena combinación de tres en relación con aquello de lo que se habla: Sarajevo, Palestina y otra cosa distinta... Una buena imagen tiene un largo camino tras de sí. [123]

◆

No sé si los estudiantes conocen la historia de "La Rosa Blanca"[7]. Había pensado hacer una película, pero no se acabó haciendo. Me acuerdo de una frase de ellos, de Sophie y de Hans Scholl, que puse en *Notre musique* y que dice así: "El sueño del individuo es ser dos. El sueño del Estado es ser uno solo". [124]

◆

Rodé *Allemagne neuf zéro* y *Éloge de l'amour* en un estado un poco de sonambulismo, por así decir, sonambulismo personal, mientras que, en *Notre musique*, había algo nuevo, buenas o malas hierbas que empezaban a crecer otra vez. [122]

La idea de *Notre musique* cambió poco a poco. Un año o dos antes de la película, fui a Sarajevo dos o tres veces, donde tenemos un amigo que se ocupa del centro cultural André Malraux, y la impresión que me causó esa ciudad... Prefiero ir más tarde a lugares donde han sucedido catástrofes: la gente siempre va cuando sucede, hacen películas, hacen *travellings*, hacen muchas cosas y luego, más tarde, ya no hay nadie. Y en el momento en que no hay nadie... Prefiero, pues, ir más tarde: cuando sucede algo, hay que continuar viviendo o bien renacer, y Sarajevo me causó una gran impresión, muy fuerte. Y me dije: éste es el lugar. Surgió del decorado. [122]

◆

---

[7] En 1995, André S. Labarthe preguntaba a Godard sobre el plano de *Allemagne neuf zéro* en que se habla de la chica decapitada y, con el sonido de una máquina de escribir, se ve una rosa. Godard respondía: "No tienen relación para el espectador. Pero la relación existe. Si no, no se me hubiera ocurrido, no soy lo suficientemente bueno. Se trata de Hans y Sophie Scholl, y su pequeño movimiento en 1942-43, que se llamaba La Rosa Blanca. Los detuvieron cuando distribuían en la universidad octavillas escritas a máquina". [101] [*N. de los E.*]

La gente, incluso los críticos, nuestros amigos del periódico *Libération*, confunden a las dos chicas (Olga y Sarah Adler) y la verdad es que me pregunto cómo es posible.

Según mi amigo Elias Sanbar, si hay mucha confusión, lo cual me parece exacto, es porque se trata de la situación en Sarajevo. Desde esta perspectiva, desde el punto de vista clásico del término "documental", es un documental. Habría podido filmarse durante la semana de los *Rencontres Internationaux du Livre* con una cámara pequeña y con los invitados que asistían ese año, como fui yo mismo. Luego, se expandió a un rodaje de 35 mm.

Elias Sanbar decía que nadie está en su lugar en esta película. Ni tan siquiera la ciudad misma está en su lugar, lo cual provoca que la gente, digamos los críticos de cine, no saben qué actitud adoptar porque ellos mismos sienten que no están en su lugar.

La historia de dos chicas... al principio pensaba hacer sólo una, y era Sarah Adler, la cual no quería interpretar Ifigenia, la mártir, la kamikaze. Ella admitía mi opinión y tenía la suya propia. Así que pensé en desdoblarla. Para mí, son dos hermanas, como se dice de algunos, de personas que van cada una por su lado, que hay algo fraternal entre ellas.

Estamos en una época en la que se interpreta a muerte. Así que, cuando nadie está en su lugar, se produce una confusión terrible. [122]

*

Creo que también venía de un espíritu más bien de polémica y de discusión, para ir un poco contra la idea —más bien

tópica— de personaje tal y como existe aún en el cine o en la mayoría de las críticas o recensiones: cuando hablan de una película, hablan de lo que le sucede al personaje, cuentan sus aventuras, etc. Se trataba entonces de cuestionar nuevamente, de hacer que la persona reflexionara y, como siempre he querido mezclar, de dar a ver que evidentemente hay personajes, pero que en la vida misma también hay personajes —se dice que tal persona es un personaje, Stalin también ha sido un personaje, etc. Aunque también era una persona y se da demasiada importancia al lado "personaje". A principios del siglo XX, cuando Pirandello escribió *Seis personajes en busca de autor*, veíamos de hecho personas: una familia, el padre, la madre, la hija, que quizás intentaban ser personajes, es decir, que intentaban ser personas. Esa frase de los actores, grandes o pequeños, buenos o menos buenos, que dicen: "me meto en la piel del personaje, intento meterme en la piel del personaje...". Y, bromeando con Daney, me preguntaba: ¿cómo es esa piel? Y, si es la piel del texto, ¿cómo puede uno meterse en la piel del texto? Siempre he conservado ese lado de la *Nouvelle Vague* que consiste en mezclar los dos y tomar de la persona lo que tiene de personaje, pero sin poder tampoco decirle: eres un poco como la gaviota de Chéjov o eres como Scarlett O'Hara o eres un poco así. Lo que hay que decirles, amablemente, lo que yo podría decirles es: "estás en la piel de Tutankamón" o cualquier otra persona. Y así se sienten un poco más tranquilos, hay que engañarles un poco en este sentido.

Encuentro que, en esa época, los dos Serge —Daney y Toubiana— hablaban demasiado de personajes y se olvidaba lo principal, es decir, el doble rol de la persona y del personaje. Los americanos los llaman de hecho "caracteres" —*characters*—, palabra que también sirve para nombrar los caracteres de impresión, como también se dice en francés "*police*" [tipografía/policía] para las letras. Así pues, me molestaba hablar de "personajes" cuando, en realidad, admiro y amo tanto a Madame Bovary como a Miguel Strogoff, etc. Pero si Curd Jürgens te dice que se va a meter en la piel de Miguel Strogoff, entonces puedes estar seguro de que será una película execrable. [125]

◆

La crítica literaria me interesa más que la crítica de cine. La crítica de cine habla de sí misma mientras finge hablar de las películas. Los pocos buenos críticos literarios hablan de los libros. A veces, con Maggiori, resulta difícil saber si sus artículos son elogiosos o no. Dice lo que ha leído, y pocas personas logran hacerlo. Acaban de traducir los textos de Manny Farber. Uno ve que, en esa época, la crítica de cine aún era posible. Un artículo de Manny Farber es como una película de Hawks, uno se muere de risa, va a toda velocidad. Posee una energía típicamente americana. [118]

◆

No me gusta definir. Soy demasiado viejo o demasiado joven, sin duda. Me gusta poner en juego la moral pero, para eso, es necesario ser por lo menos dos, con un tercero encontrado en algún lado, un tercero excluido que introduzca la trinidad. A menudo, releo por partes *Cuadernos para una moral* de Sartre. *El ser y la nada* me aburre, pero el otro libro lo sigo bien porque trata de literatura, de política, de pintura. Cuando Sartre habla de pintura, de Tintoretto, de Wols o de Jean Fautrier dice cosas que los críticos de arte no saben decir, porque éstos escriben "sobre", mientras que él escribe "de", desde la pintura. *Cuadernos para una moral* es formidable porque, de repente, Sartre se pone a hablar de un filósofo y utiliza la expresión "la síntesis viscosa". Uno tiene entonces la sensación de comprender sin comprender, como un niño de dos años que retiene ciertos ruidos o palabras. Pero usted me hablaba de moral. En casa de mi abuelo, que era rico, yo comía en platos que tenían imágenes de la colonización, platos que tenían el retrato del mariscal Bugeaud. Quizá la moral empieza ahí. [126]

◆

Siempre me he acercado a la filosofía a través de la literatura. Había toda esa efervescencia de la posguerra, el existencialismo, Sartre sobre todo y Camus, del que conservaré durante toda mi vida una frase que me conmovió: "el único problema filosófico realmente serio es el suicidio".

Amo los libros, los libros de bolsillo, porque precisamente se pueden meter en el bolsillo (en realidad, son ellos los que te meten en el bolsillo). Pero yo no leo de manera seria. Es raro que lea un libro, incluso una novela, de principio a fin. Hoy releo algunos libros, lentamente, que me quedaron grabados en la memoria, pero que seguramente leí mal. Como el final de *Minuit*, de Julien Green, donde aparece de nuevo la cuestión del suicidio: se tiene la impresión de que la chica se tira, pero en realidad es el suelo el que sube hacia ella a una velocidad vertiginosa... Soy incapaz de leer libros "técnicos" de filosofía. Por ejemplo, Heidegger. Me gusta *Caminos de bosque*, porque pasa a través de la imagen...

Antes ponía frases de Heidegger como citas, ahora las pongo como situaciones. Antes habría ido a Sarajevo, habría hecho *travellings* y habría puesto algo de Heidegger por encima. Lo que hay en *Notre musique* lo encontré en Lévinas, en un libro antiguo que se llama *El tiempo y el otro*. Es una nota a pie de página. Me gustan mucho las notas a pie de página que son largas, es así como empiezo. Lévinas dice que la muerte es lo posible de lo imposible y no lo imposible de lo posible, como había dicho Jean Wahl a propósito de Heidegger. Traté de leer las *Meditaciones cartesianas*, de Husserl, pero no aguanté. A Deleuze, cuando lo escucho, es absolutamente magnífico; pero cuando leo algunos de sus textos más difíciles, es como si hiciera matemáticas superiores. Todos los libros de filosofía deberían llamarse, como el de Kierkegaard, *Migajas filosóficas*; así uno se sentiría menos culpable de no poder leer más que las "migajas", justamente. [126]

~

Hago que la chica diga la primera frase de un ensayo de Camus sobre el suicidio. Pensé en las diferentes formas de suicidio al leerlo [*Suicide, mode d'emploi*]. Y después siempre he dudado, por miedo. Si quisiera suicidarme, me iría a Israel o a Afganistán, con la mochila llena de libros en lugar de bombas, pero la policía no lo sabría. Y le pediría al enemigo que me acompañara, para que dijera: "Se han suicidado por la paz, no han hecho un desfile contra la guerra, han muerto por la paz". [127]

~

En *Nous sommes tous encore ici*, Anne-Marie Miéville me hacía leer un texto de Hannah Arendt en el que decía que la soledad no es el aislamiento. En la soledad, jamás estamos solos con nosotros mismos. Siempre somos dos en uno y nos convertimos en uno solamente gracias a los otros y cuando nos hemos encontrado con los otros. A mí me gusta estar en una mesa donde se ríe y se come, pero prefiero estar en una punta de la mesa y no estar obligado a participar. Al mismo tiempo, quiero estar ahí y aprovechar la situación. El aislamiento de un prisionero es diferente.

Una vez intenté suicidarme, de manera un poco charlatanesca, para llamar la atención. Fue después del 68, creo. Estaba en casa de un amigo —pero mi padre ya me había metido en una clínica psiquiátrica anteriormente— y fue mi amigo quien me llevó a Garches. Allí, para evitar que hiciera algo peligroso, me pusieron una camisa de fuerza. Me dije: te interesa quedarte tranquilo porque, si no, no te soltarán jamás. Hay un libro que me influyó mucho cuando era más joven, *El vagabundo de las estrellas*, de Jack London. Es la historia de Darrell Standing, un condenado a muerte que espera en la prisión del estado de California, en San Quintín. Le ponen una camisa de fuerza, pero a él le sirve de escapatoria, y eso es algo que enloquece a su guardián: ¡cuantos más días le castigan a llevar la camisa de fuerza, más contento está! Se crea su mundo y se escapa con el pensamiento: está en el París de Luis XIII, en la Roma de Poncio Pilato... Hace poco releí un libro de London titulado *Michael, perro de circo*. Me había gustado mucho en su momento, quizá porque me veía como un perro de circo, deseando ser adoptado. El perro se encuentra solo en la playa y hay un viejo marinero que lo llama, se lo lleva, y acaba convirtiéndose en su amo, su patrón, su profeta. Este hombre se llamaba Dag Daughtry, y hace sólo unas semanas, al releerlo, me di cuenta de que en ese nombre sonaba la palabra francesa "*autrui*" ["prójimo"]. Yo necesitaba entonces un prójimo, y mi familia no era ese prójimo. [126]

~

Si se filma una sola persona que agoniza —como en *Six fois deux*—, hay que retribuir a los dos, víctima y verdugo; si hay uno que fusila y otro que es fusilado, el reportero tiene que pagar a los dos. Si no se puede, se paga entonces a la familia, a los amigos o a Amnistía Internacional. Lo que me indignó en la película de Philibert [*Être et avoir*] es que afirma lo siguiente: "no debe pagarse a la gente en los documentales". Cuando sabemos perfectamente que el documental es una puesta en escena: incluso las de Lumière, incluso *La Sortie des usines Lumière*, por no hablar de *Nanook* o de otros. [122]

~

Para *Notre musique*, dudé entre: "Los israelitas se vuelven a encontrar con el documental" y "Los israelitas se vuelven a encontrar con la ficción". Me pareció que, después de la historia del sionismo, la segunda frase se ajustaba más: ellos están finalmente

en la tierra de su ficción. Y eso corresponde también a una frase que Elias me había dicho y que introduje en la película: "Cuando un israelita sueña por la noche, no sueña con Israel sino con Palestina. Mientras que, cuando un palestino sueña por la noche, sueña con Palestina y no con Israel". [123]

~

Habrás observado que los periodistas van siempre a los infiernos y los turistas, al paraíso. Muy pocas veces alguien va al purgatorio. ¡Hoy se pone de un lado el Mal y del otro el Bien, y eso es todo! En el cine, existe la producción, la distribución y la explotación, mientras que, de un libro, se habla de escritura, de edición y de difusión. Ahí está para mí la metáfora de un mundo que no es ni infinitamente grande ni infinitamente pequeño, sino "infinitamente mediano". El cine fue el responsable de eso, luego los responsables lo traicionaron y el público también. En Estados Unidos, las películas basura se llaman "*exploitation movies*"... La producción, que es el rodaje, el guión, es para mí uno de los mejores momentos: se siente —y hay ahí cierta cuestión moral— algo que nos llama, digamos el lucero del alba, no importa, pero que todavía no se conoce. Hay que agarrarlo regularmente, pensar en ello, tomar algunas notas que después se acaban dejando, que no se vuelven a mirar. Luego está el rodaje que, para mí, ya es un poco el final. Así pues, la producción es el paraíso, la distribución es el purgatorio y, luego, viene el infierno, que es la explotación... ¡menudo nombre! [126]

~

No tengo un interés especial en criticar el cine americano. Tanto más cuando existe una "cualidad internacional" por la que todo se parece. Son las películas que se presentan en festivales como Cannes. Las películas de Kiarostami, Gus Van Sant, Elia Suleiman... Es una idea bastante extendida del cine de arte. Lo veo muy bien con mi profesor de tenis. Él nunca iría a ver una película de Luc Moullet, cuyo nombre ni siquiera le suena, pero va a ver *Elephant*. Eso corresponde a la idea que se hace del cine intelectual, en que todo se podría formular con palabras. Es todo palabras. Para hacer eso, no hace falta una cámara. En el gran cine comercial de Hollywood no hace falta la cámara, pero hay una potencia de fuego, como diría Stalin: "A fuerza de cantidad, se termina por aplastar la calidad", que acaba por producir algo. Voy a ver esas películas y las olvido inmediatamente, o no lo consigo y entonces me enfado. Pero, volviendo a *Ten* y a *Elephant*, diría que son sub-Antonioni. Antonioni es el cineasta que más ha influido en el cine contemporáneo y esta influencia es perniciosa. Uno tiene la influencia que puede. Por el contrario, Paradjanov no ejerce actualmente mucha influencia y es una lástima. [118]

* * *

Cuando empecé, hacíamos muchos movimientos de cámara. Pero ahora hago más bien planos fijos en la medida en que los desplazamientos se dan fuera. No hay por qué añadir más movimiento. Es lo que decía Cocteau: es idiota hacer un *travelling* sobre un caballo al galope porque entonces parece inmóvil. Desde mi punto de vista, ahora, en la "ficción" resuena "fijo", cosa que no pasaba hace cuarenta años. [123]

* * *

En la *Nouvelle Vague*, filmábamos los lugares que nos gustaban. Mientras que, en muchas películas, la calle por la que pasa el personaje ha sido elegida por el ayudante o por el regidor. Nosotros no filmábamos más que lo que conocíamos o lo que no conocíamos dentro de lo que nos era conocido. En Sarajevo, filmé los lugares por los que pasaba todos los días. En *Eloge de l'amour*, filmé los Campos Elíseos, la plaza de la Concorde y la plaza de Montparnasse por la noche. Me dijeron que nunca habían visto París así. Ahora bien, ellos lo ven todos los días. Pero ya no se ve lo que se ve. [123]

* * *

Me viene ahora a la cabeza esa frase de Lacan que dice: el amor es querer dar algo que no se tiene, a alguien que no lo quiere. En realidad, la palabra "amor" no debería utilizarse. La palabra "amistad" es más fuerte.

El amor está en la amistad, mientras que la amistad no está necesariamente en el amor. En la amistad hay prohibiciones, pero las prohibiciones no están dadas por la ley desde el principio, sino que uno y otro las van constituyendo. Lévinas decía que en el "pienso, luego existo", el yo de "yo pienso" no es el mismo que el yo de "yo existo", porque está por demostrar que hay una relación entre el cuerpo y el espíritu, entre pensamiento y existencia. Pues bien, si eso empieza por el amor y termina por la amistad, yo diría que la amistad es el "yo soy". Y además, hay crímenes por amor, pero no hay crímenes por amistad.

En la amistad, uno se puede separar, en el amor no se puede. Cuando uno encuentra a alguien, ambos se lanzan a por todas y, si ha habido separación con otros, es porque no era amor. Tuve, con ciertas dificultades, algunas relaciones con mujeres, a veces demasiado jóvenes: pero yo no amaba a esas mujeres, sino el amor mismo. Y les hice daño. [126]

*

La joven de *Éloge de l'amour* es, en efecto, una reproducción de mujeres que he conocido y que he dejado en la sombra. En *Notre musique*, en cambio, el progreso —si es que puedo utilizar esta palabra— está abierto, y me atrevo a hacer como dice Lévinas. [122]

*

Desde Platón y la historia de la caverna, somos conscientes de que la retina conserva un recuerdo, que el lenguaje está ligado a esta persistencia retiniana y que hay algo de mortal en la vista. Además, la "toma de imágenes" es un término muy depredador. En la falsa reproducción de la realidad en la que se llega a creer —que es un verdadero/falso pasaporte en relación con el camino hacia lo real, incluso si el cine no busca ni decir la verdad ni probar nada—, hay algo triste, mortal, que es la renuncia a lo esencial. Le han reprochado mucho al cine, sobre todo los literatos, su dimensión mecánica. Pero no se puede olvidar que apareció en la época en que surgía una física nueva, la mecánica cuántica. Un erudito como Louis de Broglie hablaba de la mecánica de los fluidos (una denominación que siempre me ha gustado, ¿qué hay de mecánica en los fluidos? Sin embargo, no hablaba de la fluidez de los fluidos). Dicho esto, cuando se hace cine, hay que intentar resistir a esta renuncia. [122]

*

[Anne-Marie Miéville] necesitaba proyectar una imagen y nos unimos porque yo necesitaba, por mi parte, filmarla. Desde este punto de vista, así somos. Y el cine, tal y como existe todavía actualmente, tal y como apenas sigue sobreviviendo, es de entrada una cámara y luego un proyector. En el proyector —no fui yo quien lo inventó—, la luz viene por detrás y la imagen está delante; en la cámara, lo que está delante, querida amiga, es la naturaleza, el mundo, y la imagen viene por detrás. La luz entra en la cámara y se introduce en la oscuridad; el proyector ilumina luego esa oscuridad y creo que es muy metafórico, incluso materialmente, puede filosofarse sobre todo esto. No se trata sólo de exponerlo, exponer se expone una foto, que se revela (el francés es una lengua muy interesante por todas las metáforas que introduce). Esta noción de exposición puede decirse de los cuerpos, que están torturados, expuestos de igual manera, los que están en paro, que también están expuestos... y el cine encuentra, cuenta todo eso más o menos bien. [127]

Desde el nacimiento de la televisión, y luego de eso que llaman los *media*, con su técnica digital, precisamente no hay exposición. En este sentido, eso es lo que me hizo aceptar (al principio no pensaba hacerlo) la propuesta de intentar montar una exposición... de cine. Pero no sólo una exposición de las películas y... he perdido el hilo... Ya he encontrado de nuevo el hilo... y mil otros. En casi todas las películas, y yo he hecho muchas que han resultado un fracaso, que no están bien, o con algunos momentos que están bien, así... pero siempre he tenido la sensación de que han sido realizadas con una cámara, y todavía hoy. En cambio, siento que el 90% de las películas se realizan sin cámara, porque se realizan directamente con el proyector. La cámara está evidentemente ahí, pero ni siquiera es esclava del proyector: están hechas directamente para ser proyectadas, difundidas. La televisión trabaja sin cámara, si puedo decirlo así, porque el proyector proyecta algo que es conocido. Se sabe que se proyecta en tal lugar, de tal manera y, en el caso de la televisión, que se difunde de una manera determinada. En cambio, cuando se sabe hacer, cuando se consigue, cuando se puede hacer —no siempre se logra, claro está— algo con la cámara, la cámara está entonces ahí para mostrar eso que, sin la cámara, no se vería. Si eso mismo se puede ver sin una cámara, entonces no se necesita una cámara. La cámara está ahí para mostrar algo y necesitamos la cámara para ver, para oír, para hablar de, para escuchar algo que no se ve, que no se entiende. El proyector, al contrario, está hecho para mostrar ese algo desconocido que hemos podido ver gracias a la cámara. [127]

De igual manera que lo infinitamente pequeño sólo se puede ver con el microscopio súper electrónico, o con lo que sea. Igual que las estrellas no se pueden ver realmente, a lo lejos,

si no es con un telescopio. *Scope*: la palabra "*scope*" siempre es interesante porque es algo que agranda y que lleva a la visión más o menos normal de un ser humano medio, unos tres metros... Entonces, ¿existen aún lugares donde haya un aparato que pueda mostrar el mundo, no en su aspecto infinitamente grande ni infinitamente pequeño, sino infinitamente mediano, es decir, nosotros, un buen número de animales, de árboles y de cosas, y de objetos visuales que no se han visto? El cine, inconscientemente, no lo sabía, pero nos guiaba, en las películas que veíamos nos decía "no, no es eso, cuando un chico y una chica se hablan, lo poco que yo sé —no sabía mucho, qué pena la mía— no es eso lo que se dicen. No es X, Y, las estrellas o las menos estrellas de la época, no es eso, debe ser otra cosa". Y entonces, buscar el lugar único, no tres o cuatro lugares, sino el lugar único en que hay algo que cobra forma, el embrión. Y después, la historia de este embrión. Si tu fueras mi amiga, mostrarte un plano de ti, incluso una foto (la cámara es lo mismo), que nunca hayas visto y dirás: "Ah, ¿soy así?, ¿cuando te digo 'te quiero' soy así?". Ahora bien, actualmente tengo la impresión de que la gente enseguida escribe "exterior/día/cocina. La tira sobre la mesa y se dicen te quiero". No hace falta una cámara para eso. Y todas las películas, o las pocas películas que veo que me interesan o que todavía me dicen algo, de repente me digo: "¡Ah, sí!". Eso merece la pena, hay cosas que aún no se habían visto, ya sea la mejilla de la chica o, en la película que acabamos de ver, una gallina que aparecía a la derecha de la pantalla con grandes ojos... pero después, ¿qué pasa con esa gallina?

La cámara no es una certeza, es una duda. Ahora bien, incluso en la época de los Lumière, se reemplazó por la certeza. Y es muy extraño porque el cine nació al mismo tiempo que las teorías físicas llamadas modernas sobre las relaciones de incertidumbre, o relaciones de complementariedad. [128]

◆

El camaleón ve doce imágenes al mismo tiempo. En el instante en que localiza la presa, sus dos ojos se convierten en uno y... ¡zas! Se la come. Sucede lo mismo con la pequeña cámara de vídeo portátil: cada uno está mirando todo al mismo tiempo con los dos ojos, localiza su presa y se la come. El cine era un ojo, uno solo. Ahora ya no hay un único ojo con sentido, así que todo el mundo puede filmar. Ya no hay cine, sino una especie de literatura: "Voy a hacer ese plano y... ¡zas! Me lo como". Sin reflexión, ni reciprocidad. Se utiliza el camuflaje, nunca la verdad del instante. El camaleón no analiza. Actúa como el ejército americano en Irak: un francotirador por aquí, una francotirador por allá y, mira qué bien, si ese viejo que arrastra un saco de patatas llevara una bomba, pues... ¡zas! Me lo como. Todo ese discurso sobre la cámara que mata... Es exactamente lo contrario. Es su ausencia la que mata. Es el camaleón. [121]

◆

Si pienso en mi última película, *Notre musique*, o en la de Anne-Marie o en la de Luc Moullet... Dominique [Païni] cree que, si estas películas se pasaran en salas que no fueran de "Arte y Ensayo" —donde las ponen una o dos semanas, ya que no son películas de Guédiguian, o de X o Y—, si las pasaran en una sala de cine habilitada en Beaubourg, es decir, en un museo, la mera palabra "museo" provocaría que la gente aceptara entonces un poco mejor ese tipo de películas —estoy pensando, por ejemplo, en una película de Vincent Gallo como *The Brown Bunny*, que no tuvo nada de éxito. Si las expusieran en una sala instalada por Païni, podrían durar tres o cuatro semanas, lo cual es la duración normal para este tipo de películas, mientras que, si las ponen en una sala normal de "Arte y Ensayo" duran tres o cuatro días. La palabra "museo" aportaría algo. Ahora bien, eso es lo que me choca: poner en un museo una obra viva. A mí me gusta que en el museo hayan obras muertas que resucitan y que el público haga de ello un gran éxito, porque lo necesita. Se forman largas colas para ver a Cézanne o a Delacroix, por ejemplo. Pero, para una obra viva, meterla inmediatamente en un museo instalado..., concebido... me parece, en mi caso, que hay algo ahí que no está claro. Y es precisamente eso que no veo claro lo que hizo que aceptase realizar la exposición, no sólo por razones financieras, sino por razones estéticas, pues ya no se está... Si no tienes un poco la verdad artística, la razón financiera no basta —bastó para mí durante un tiempo, pero en la medida en que siempre he tenido un lado contra: contra-interrogatorio, contra-campo, contra-tiempo, contra-adicción, lo que va contra la adicción. Así pues, en relación con el Pompidou, está la idea de exposición, de exponer una película, no como un cuadro, sino para dar a una película el estatuto de un cuadro y exponer el cine, si puedo decirlo así, porque en las salas no se expone el cine. La gente de la *Nouvelle Vague* ya sentíamos que había cierta exposición, una verdad transmitida por eso que llamamos cinematógrafo. Pero creo que hay que exponer ahí la obra cinematográfica como se exponen otras obras. Es decir: ya están muertas —es terrible sentirse vivo y saber que estás muerto—, pero puede decirse al mismo tiempo —y es una idea demasiado cristiana, lo cual me molesta— que hay algo ahí, una resurrección, que es un término muy fuerte y demasiado católico, o en cualquier caso una revelación. [129]

◆

[Comentando las maquetas del proyecto de exposición para el Pompidou[8]] En un pequeño pasillo, vemos un proyector que se enciende de manera intermitente; para recordar los principios del cine, la sala está oscura y el proyector se ilumina más o menos rápidamente con fundidos... En el fondo hay una televisión que, cuando la sala está oscura, se ilumina, con el viejo de Goya y su frase "Aún aprendo". En los intervalos de luz, vemos por un lado cuadros modernos, *La blusa rumana* de Matisse, *Los músicos* de Nicolas de Staël y una pintura que todavía debe encontrarse. El libro que está en el suelo es *Materia y memoria* de Bergson. Por otro lado, en el muro, pinturas antiguas, el Luis XIV de Rigaud, dos del Greco. Tienen que estar a cierta altura, como en una galería de antepasados.

Los visitantes entran en la sala "el inconsciente", subtítulo "axioma". Hay cuatro imágenes en un muro, cuatro frases en el

otro muro: "Y el horizonte sigue reculando y la vida se ensancha", "Es cuestión de entenderse para dejar que el otro ame", "Muramos juntos, la proposición no es frecuente", "Puede amarse a alguien totalmente real". Estas cuatro frases están desordenadas y es el espectador quien tiene que encontrar la relación idónea con los dibujos. Hay un folioscopio y, puesto que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, vemos que las frases caen sobre las imágenes. Y la frase dice: "El lenguaje también tiene aspectos catastróficos." [130]

◆

También hay una pintura de Delacroix, que debe rehacerse, un soldado israelí, en la parte más baja, vemos un caballero de Delacroix, un caballero árabe, una acuarela, así pues, un combatiente. Y, ahí, un viejo león del palacio de Nabucodonosor, que Saddam Hussein había puesto en su palacio. Y para hablar de religiones, vemos un muro, para hablar del muro de Israel, y vemos una pequeña reproducción del *Juramento de los Horacios* de David, con sus tres espadas. Son las tres religiones. Hay una pequeña foto de Bush haciendo un discurso con su pupitre lleno de banderas americanas, enganchadas en un espejo como si estuviera pintado en los troncos. Ahí, hay dos televisores puestos sobre troncos: en uno, vemos un plano de *The Searchers*, cuando John Wayne ataca el campamento indio y, en el otro televisor, vemos a los indios que disparan y también el principio de todos los ejércitos: un soldado US que saluda, que obedece, que "cumple con su deber", como suele decirse. Y, ahí, estamos junto a la sala de los deberes. [130]

---

[8] Comentarios extraídos de *Reportage amateur (maquette expo)* (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 2006), película en la que Godard comenta las maquetas de la exposición no realizada, *Collage(s) de France*. Algunas de estas maquetas se exhibieron en la exposición finalmente realizada, *Voyage(s) en Utopie* (2006). [*N. de los E.*]

* * *

Si ahora se muestra la verja, junto a la puerta de entrada, vemos las banderas europeas y, ahí, puse a nuestro “amigo Adolf”; y habrá que pintar ahí, en pequeño, sin crear tampoco una imagen, “fortaleza Europa”, puesto que “fortaleza Europa” era el nombre que los alemanes daban a Europa antes del desembarco. Aquí hay un texto de Bataille: “Dices ‘amor’, pero nada es más contrario a la imagen del ser amado que la imagen del Estado, cuya razón se opone al valor soberano del amor. El Estado no tiene, o ha perdido, el poder de abarcar ante nosotros la totalidad del mundo”. [130]

* * *

La exposición en el Centre Pompidou fue relativamente destruida, la que no se hizo, la que no quiso hacerse; después hubo una segunda exposición en la que, por motivos estéticos y financieros, intenté hacerlo lo mejor posible, explicando la destrucción de la exposición, cuál era el estado del asunto para llegar a que sólo queden las maquetas de una obra y no la obra. [130]

Soy conocido pero no reconocido. Es cierto que esto no está muy claro. También es cierto que he tratado de hacerlo lo más claro posible, diciendo: una exposición que no ha podido tener lugar, de la que quedan algunos ladrillos en forma de maquetas, algunas ruinas, que eran el fundamento mismo de la exposición, fabricar grandes ruinas. La gente no habría comprendido nada, pero habrían sentido algo. Aquí no pueden sentir realmente, porque he intentado hacer un guión que fuera algo así como que, en cuarenta años, he llegado a hacer esas ruinas que no se han querido. [131]

A mí me sorprende que mi nombre sea conocido, incluso aquí en el pueblo [Rolle], mientras que el centenar de películas (pequeñas o grandes en término de duración, para mí no hay diferencia) son poco vistas o desconocidas. Me sorprende que conozcan mi nombre y no el nombre de las películas. A veces me cruzo con gente que me dice: “Me gustan mucho sus películas”, y cuando les pregunto “¿Cuál?”, rara vez saben responderme y cuando lo hacen es *À bout de souffle*... [132]

* * *

En la exposición mostrábamos dos imágenes: al mismo tiempo que la democracia, el Partenón, Pericles, autores como Eurípides o Sófocles inventaban la tragedia. Pero nunca se dice que la tragedia llegó al mismo tiempo que la democracia. El cine se hizo (ahora irá desapareciendo poco a poco, y habrá otra cosa) para mostrar, para poder hablar antes o después. Para mí, el lenguaje se compone de dos cosas, profundas y vagas: la imagen y la palabra; después de la palabra está la lengua, después de la lengua está el texto, después del texto, la imprenta, etc.

Vincular el baile de *Il Gattopardo* y la frase de Bresson “No cambiar nada para que todo cambie” (mientras en Lampedusa y Visconti es “Hay que cambiar todo para que nada cambie”) forma parte del trabajo inconsciente que puede devenir consciente cuando se realiza y que, en general, si es demasiado consciente, no resulta bueno. Es lo que llamo en el montaje con Anne-Marie “la grata sorpresa”. [132]

* * *

Lo que les gusta en el Pompidou son los muertos... Con algo que esté vivo. No es un lugar de exposición, es un parking. El resultado es esta autopsia: esta capa arqueológica. Hay dos exposiciones juntas, pero la primera ha desaparecido. Lo que se ve es el guión de esa exposición que no se ha hecho. Es el Estado. Es la autoridad. Y es quizás mi relación con todo eso...

Yo quería un ambiente de baile popular, un gran dispositivo democrático y cordial. Mi idea era: una semana sin sonidos, una semana sin imágenes, una semana de baile popular. Pero no ha sido posible.

Si ves diez veces esta escena [en referencia a *On the Town*[9]], acaba siendo insoportable. ¿Es América, no? En 1949, la felicidad es algo natural. Luego se convierte en un imperativo. Ya no es felicidad: es neurosis.

En la sala "Antes", hay una escena de *Arsenal*, película de Dovjenko de 1929. Y es lo contrario a América: cuanto más la ves, menos estás en la neurosis. Hay otra película, *U samogo sinego morya*. Una mujer muere, la entierran y luego resulta que vuelve a estar entre los vivos. La miran y le dicen: "Pero, ¿qué haces aquí? ¡Estás muerta!". Y entonces se ponen a bailar. ¿Por qué bailan? Da igual. No se trata de comprender, es lo contrario de la escena precedente. [121]

* * *

---

[9] La escena en que Gene Kelly y Frank Sinatra bailan con unas mujeres frente a un ascensor. [*N. de los E.*]

En los estudios, había por parte de algunos productores, según un cierto sistema, que eran independientes (el último fue Zanuck)... había una lucha, incluso cuando Kazan hacía sus grandes películas había una lucha por hacer algo que estuviese bien contra el patrón. Y esta lucha también aportaba beneficios. Una vez le dije a Fellini que, sin Carlo Ponti, nunca hubiera hecho *La strada*. Fue un infierno, pero la hizo. Una lucha contra, pongamos, la persona contratada por el dueño de la Universal en 1920, o digamos incluso en 1940, como fue contratado Edgar Ulmer cuando hizo *Detour* y le dijeron: "Bueno, tiene diez días para esto; dispone de un coche, de esta chica y de este chico. Venga, entréguemelo en diez días". Es su mejor película. No le quedaba nada más. Filmó lo que podía filmar, le habían quitado todo. [128]

* * *

La palabra "carrera" [*carrière*] me parece extraña, puesto que no tengo la impresión de "hacer carrera" o "hacer una carrera". Pero, de hecho, si se toma en el sentido de cantera de piedra ["*carrière de pierre*"] puedo aceptarlo. Me emociona que algunas personas hayan pensado algunos minutos en mí y me hayan concedido el reconocimiento [del *European Film Award*], pero ir a recibirlo es otra cosa. Por lo tanto, no iré a recibirlo. A veces he aceptado los premios, a veces he ido a buscarlos, para no estar demasiado separado del medio o hacerme creer a mí mismo que yo aún existía porque otros me reconocían. Esta vez no iré, son dos imágenes que no permiten hacer una tercera. No tiene nada que ver con lo que he conocido: el mundo cambia.

No puedo rehusar a nadie que diga que he hecho una buena carrera. Lo puedo criticar. Y mi manera de criticarlo es decir a la vez "gracias" y, acto seguido, "no, gracias". Es la ceremonia lo que me molesta. Si fuera una reunión en la que se discute (¿le damos o no le damos el premio?) sería otra cosa, sería un trabajo. Y, además, desplazarse se vuelve pesado con la edad.

La idea de "cine europeo" es política, ni siquiera han encontrado un nombre; lo llaman "European Film Academy" que es la traducción de la "US Film Academy" de California. Es un intento de crear un mito publicitario. En *Éloge de l'amour*, el cineasta habla de Europa y cita la frase de Bernanos que dice: "Europa corrompida por la libertad reencontrada". Y en mi próxima película habrá un episodio sobre el desembarco americano en Nápoles, del capítulo titulado "La peste" de una novela de Malaparte.

Intenté durante mucho tiempo estar entre ellos, creí en la televisión, que era posible hacer algo, y lo hice, con mi estilo, queriendo ser reconocido, pero no para ser reconocido por el reconocimiento de esa gente, sino hablando de las obras.

Yo continúo como *Cahiers du cinéma*, pero *Cahiers du cinéma* no ha continuado como yo... [132]

No conocía a nadie, dejé a mi familia y, en un momento dado, me encontré con otra: Langlois, era un tío; Rohmer, un hermano mayor; Rivette, alguien como yo. Y después hubo dos o tres años que luchamos juntos. Es el patrón de referencia. Sigo pensando que, si a un chico y a una chica no les gustan las mismas películas, acabarán por divorciarse. Si uno es jugador de fútbol y a la otra le gusta Beethoven, pueden vivir juntos el resto de sus días si ellos quieren, pero no si no les gusta la misma película... Ahora eso ya no se cumple tanto, lo que para mí es señal de que la época ha cambiado. Discutirán más si no les gusta la misma cosa, es decir, discutirán más si uno de los dos no ve en la película algo que sólo puede ser visto por la cámara y quizá sólo por ellos dos. [131]

Hoy ya no se habla. Si dices a un amigo "tu película es estúpida", ya no lo volverás a ver, ya no será tu amigo. Antes había círculos que no se hablaban entre ellos, pero dentro del círculo había buenas disputas, en el sentido medieval de "disputa". No me gusta la guerra, pero sí la disputa. En el cine no hace falta llegar al compromiso; en cambio, en la vida práctica, entre los estados, o los militares y los civiles, sí que es necesario. En este sentido, el cine es irreal, o es otra realidad; entonces discutíamos violentamente. [132]

* * *

Verdaderamente, ya no se sabe qué hacer. Pero, ¿qué se está buscando? Filmar chicos y chicas que, cuando vean la película, se sorprenderán al verse a ellos mismos y el mundo. Esto era la ambición instintiva: había una ida y la película ponía la vuelta. Todavía sentí eso con una película de Vincent Gallo.

[En Almodóvar] ya no son chicos y chicas. Son criaturas publicitarias. Antes los actores interpretaban personajes, y no a ellos mismos interpretando personajes. Estamos en la copia. La copia se ha convertido en el original. Por eso la noción de "derechos de autor" se ha vuelto inverosímil. [121]

* * *

Ninguna de mis películas me pertenece. Desde muy pronto quise ser productor, no por ser productor, sino por tener el título de productor y ser reconocido y tener el derecho de gastar el dinero como quería. Es como si, con mi padre (eso interesaría a mi analista), yo intentara ser mi propio padre para que cuando le pidiese el dinero no me preguntase "¿qué vas hacer con él?", dándome al final una décima parte de lo que le había pedido. Es una manera de respetar el cine: estar en la oposición. Lo que no me parece bien de la democracia es que cada 5 ó 10 años se cambia y se pasa a la oposición, para volver después al poder. [132]

* * *

No sabía que *France tour détour deux enfants, Ten Minutes Older* u otras se podían ver en internet, y es algo que me alegra. Sobre todo las películas en vídeo, ya que es su formato. Yo preferiría que fueran proyectadas, tal y como yo he conocido la proyección, pero hoy en día, puesto que se filma en alta definición, yo filmaré en muy muy baja definición, con un móvil. [132]

* * *

Tengo un proyecto de película, pero aún no lo tengo muy claro. Puedo darle un título, que he abandonado y retomado, y que es *Socialisme - des choses comme ça*. Y hay tres o cuatro partes; me gusta trabajar en varias partes a la vez, que se pueden recortar o encajar. [132]

* * *

Me he identificado mucho con matemáticos desgraciados como [Évariste] Galois, que a los 22 años formuló toda la teoría de conjuntos y luego murió de un duelo en prisión. Pues bien, el conjunto era en la época Marx, era la Comuna, eran los transportes públicos, era el mundo reunido. Había otro, un matemático noruego [Niels Henrik Abel], muy pobre, que creía haber demostrado la fórmula para hacer las ecuaciones de tercer grado. Después vino a Francia para enseñarle la fórmula a un matemático francés muy famoso que se llamaba Cauchy, que era presidente de la Academia de Ciencias y que no quiso recibirle. Se volvió a Noruega andando. Y terminó su vida dedicándose a demostrar que no podía haber solución. Ahora hay un "premio Abel" de matemáticas.

El cine, o lo que queda de él, queda en forma de metáfora. De ahí el aspecto arqueológico: ¿de dónde viene tal cosa? A partir del cine se puede explicar el mundo entero. Los matemáticos creen que se puede explicar a partir de las matemáticas. Yo creo que es a partir del cine, pero esto es algo que me digo desde hace no mucho tiempo, siete u ocho años, y ya es válido para lo que me queda de vida. [133]

2008-2010

Es el fin, casi no se puede crear. El cine es una pequeña sociedad que se formó hace cien años, en la que podían encontrarse todas las relaciones humanas, dinero, mujeres, y que está desapareciendo. La historia del cine no es la de las películas, de igual manera que la historia de la pintura no es la de los cuadros. El cine apenas ha existido. Yo, por mi parte, he intentado hacerlo de otra manera. Pero, actualmente, funciono con un solo pistón. [134]

Todo eso se acabó. Anne-Marie y yo tenemos la impresión, y muy claramente, de que ya no se puede hacer gran cosa. ¿Cómo conseguir un poco de público, cómo ganarse la vida? Antes del 68, tenía un público en París de 100.000 personas.

Pero, diez años después de *À bout de souffle*, ya se había reducido mucho. Siempre nos hemos fijado 100.000 espectadores porque era el número de personas que habían asistido al entierro de Pierre Overney. Nos dijimos: al menos éstos vendrán siempre. El problema es que esas 100.000 personas ya no están en París, sino en el mundo entero. En el mejor de los casos, llegamos al 10%. Intento hacer algo al respecto, pero no me puedo ocupar de todo: la URSSAF, las tasas, etc. [134]

* * *

Cuando hicimos los tráileres [de *Film Socialisme*], es decir, pasando toda la película, pero a cámara rápida, propuse colgarlo en YouTube porque es un buen método para hacer circular las cosas. Yo no tengo internet. Anne-Marie sí que lo utiliza. [135]

Internet no me interesa especialmente. Prefiero desplazarme para aprender y, si no, pues lo ignoro. O aprender por otras fuentes, de recortes, de libros. Pero, en mi película, hay planos extraídos de internet: el plano de los dos gatos que dialogan entre ellos. Se cogió de internet. Y me parece bien. Al menos está libre de derechos: se coge lo que está publicado ahí, no hay derechos de autor o *copyright*. Poco a poco los van haciendo entrar en razón. El resto lo desconozco por completo: no sé lo que es Facebook... Si se busca información en internet, debes poner una frase, con las palabras puestas en cierto orden. Yo me acuerdo de un rostro, pero no del nombre. ¿Cómo puedo encontrarlo? Si es "Einstein", aún funciona, pero si pongo un rostro y busco el nombre, no funciona. Me aburre. Es una pérdida de tiempo. Bueno, no es una pérdida de tiempo, sino una falta de tiempo verdadero. Seguro que hay información interesante sobre tal o cual documento, pero eso todavía puedo encontrarlo en los diccionarios. Cuando ya no existan, pues me adaptaré, si ya no hay otra cosa. En diez años más, veremos; tendremos la suerte de haber vivido casi dos épocas y media. Si llegamos a sobrevivir, para el resto no sé. [136]

* * *

Colgar *Film Socialisme* en internet es una idea del distribuidor. Como han dado dinero para la película, hago lo que me piden. Si hubiera dependido de mí, no la habría estrenado de esa manera. Nos hemos pasado cuatro años para hacer la película. En términos de producción, es muy atípica. La hemos rodado entre cuatro: con Battaggia, Aragno y Grivas, a partes iguales. Cada uno se iba por su lado y traía imágenes. Grivas se fue solo a Egipto y trajo horas y horas de película... Nos ha llevado mucho tiempo. [135]

La producción fue muy bien. Pero, después, caes en la distribución, la difusión, y eso es otro mundo. Quería distribuir mi película durante el mismo intervalo de tiempo que la producción, es decir, cuatro años... [133]

Me habría gustado contratar a un chico y a una chica, a una pareja que tuviera ganas de mostrar cosas, que estuviera un poco vinculada al cine, el tipo de jóvenes que pueden encontrarse en los pequeños festivales. Se les da una copia en DVD de la película y, luego, se les pide que asistan a unos cursos de paracaidismo. Finalmente, señalamos al azar algunos puntos en el mapa de Francia y ellos se tiran en paracaídas en esos lugares. Entonces, tienen que proyectar la película en el lugar donde aterricen. En un café, en un hotel... apañándoselas como puedan. Cobran la entrada a 3 ó 4 euros, no más. Pueden filmar esta aventura y venderla posteriormente. Gracias a ellos, investigas lo que es distribuir esa película. Sólo después puedes tomar decisiones, para saber si se puede o no proyectar en salas normales. Pero no antes de haber llevado a cabo un estudio sobre la cuestión durante uno o dos años. Porque antes, estás en la misma situación que yo: no sabes lo que es esa película, no sabes quién puede estar interesado en ella. [135]

* * *

He puesto los cinco o seis lugares que son fundacionales para mí: África, Palestina, la Revolución rusa, Odessa, Grecia, Italia. Y, para acabar, España. [134]

Al principio, pensé en otra historia que tuviera lugar en Serbia, pero no acababa de funcionar. Se me ocurrió entonces la idea de una familia en un garaje, la familia Martin. Pero no era suficiente para un largometraje, porque la gente se habría acabado convirtiendo en personajes y lo que sucede se habría convertido en un relato: la historia de una madre y de los hijos, una película como las que se hacen en Francia, con diálogos, con cambios de humor.

Las escenas se interrumpen antes de que se conviertan en personajes. Son, más bien, estatuas. Estatuas que hablan. Si se habla de estatuas, uno se dice: "Esto viene de otra época". Y si uno dice "otra época", entonces se empieza un viaje, te embarcas en el Mediterráneo. De ahí, el crucero. [135]

* * *

En el barco, todos los pasajeros iban haciendo fotos. Nosotros teníamos cámaras de filmar pequeñas. Habíamos escogido unas que parecen efectivamente cámaras de fotografiar, y no de filmar. Porque filmar con una cámara es diferente, te dicen: "¿Qué estás filmando?". Mientras que, si haces una fotografía, nadie te pregunta qué estas fotografiando.

Hablamos con la dirección de la compañía, que fueron muy simpáticos, y eso fue todo. Ahí todo el mundo hace fotografías, así que... ningún problema. Al principio, pensamos que había que pasar un poco desapercibidos. Les dijimos a los miembros del equipo que se presentaran simplemente como turistas. Sólo la compañía sabía que éramos todo un grupo, porque así costaba más barato. Pero... cuando llegué a mi camarote, el chico tailandés de servicio me dijo: "¿De qué trata la película?".

Había unas 3.000 personas en el barco. Nosotros éramos sólo tres... bueno, con los personajes éramos diez en total. Algunos se relacionaban, se encontraban en el bar, etc. Pero cada uno iba por su lado; se decía, por ejemplo: "Mañana a las 10 en tal sitio", y así procedíamos. Realmente, ha sido un rodaje muy socialista.

El Festival de Cannes pregunta al distribuidor: "¿Quiénes son éstos? Bueno, a Godard lo conocemos pero, ¿y el resto: Jean-Paul Battaggia, Louma Sanbar , etc.?". Y les respondimos: "Son el equipo de realización". Porque ellos lo quieren todo muy claro... [136]

* * *

No hay propiedad intelectual. Estoy, por ejemplo, en contra de la herencia. Que los hijos de un artista puedan beneficiarse de los derechos de una obra de sus padres... me parece bien hasta que alcancen la mayoría de edad. Pero, después, no creo que sea muy normal que los hijos de Ravel perciban los beneficios por los derechos del *Bolero*... [135]

Las obras no tendrían que tener propietario. Beaumarchais sólo quería beneficiarse de una parte de la recaudación de *Las bodas de Fígaro*. Él podía decir: "*Fígaro* lo he escrito yo". Pero no creo que hubiera dicho: "*Fígaro* soy yo". El sentimiento de propiedad de las obras apareció más tarde. Hoy en día, un tipo pone una iluminación en la torre Eiffel y se le paga por su trabajo. Pero, si se filma la torre Eiffel, ¿también hay que pagarle? [136]

Yo fui a buscar a Pascal: "Si la ley es injusta, la justicia pasa por encima de la ley". Esto en relación con los derechos de autor. Todos los DVD empiezan por una cartela del FBI que criminaliza la copia. [135]

Si tuviera que litigar legalmente contra las acusaciones de pillaje de imágenes en mis películas, contrataría a dos abogados con dos sistemas diferentes. Uno defendería el derecho a la cita, que apenas existe en el cine. En literatura se puede citar extensamente. En la ciencia, ningún científico paga derechos cuando utiliza una fórmula establecida por un compañero. Eso es la cita y el cine no la autoriza. [135]

El derecho de autor, verdaderamente, no es posible. Un autor no tiene ningún derecho. Yo no tengo ningún derecho. No tengo más que deberes. Y, además, en mi película hay otro tipo de préstamos, no citas, sino simplemente extractos. Como una inyección cuando extraen sangre para un análisis. Tal sería el argumento de mi segundo abogado. Defendería, por ejemplo, el uso que hago de los planos de los trapecistas extraídos de *Les Plages d'Agnès*. Este plano no es una cita, no cito la película de Agnès Varda: me beneficio de su trabajo. Es un extracto que tomo, que incorporo en otro contexto para que tome otro sentido, en este caso, para que simbolice la paz entre Israel y Palestina. Este plano no lo he pagado.

Intento mostrar cosas en relación con la paz de Oriente Medio, por ejemplo; y, si eso me da derecho a hacerlo, pues cojo un bonito plano de Agnès Varda en el que se ven a dos trapecistas, luego se oye una voz de chica que canta el Talmud y una voz de chica que canta el Corán. No estoy en un lugar de poder, así que no puedo hacer más que eso. [134]

Consideré que la metáfora estaba muy bien en la película de Agnès. Yo la construí desplazando la imagen. No creo que esté haciendo un mal uso de esa imagen. Creo que era perfecta para lo que yo quería decir. Si los palestinos y los israelíes montaran un circo e hicieran un número de trapecio juntos, las cosas serían diferentes en Oriente Medio. Para mí, esta imagen muestra un acuerdo perfecto, exactamente lo que quería expresar. Así que cojo la imagen, puesto que ya existe. [135]

*

Incluso con Final Cut, la más humilde o arrogante de las montadoras está aprisionada, sujeta tanto al pasado como al futuro, teniendo que habérselas con el presente. Sólo el cine puede reproducir ese trabajo humano. [137]

En la Fémis se trata de "enseñar cine", así lo dicen, con los mismos aparatos que aquí, pero más grandes, mejores... un proyector de 35 mm. Es decir, se trata de mezclar la imagen, el sonido, el habla, mezclar la foto y la leyenda, etc.; volver a las bases del lenguaje en las que creo: el niño que oye sonidos, como en el texto que he puesto ahí... Pero, ¿cuándo empieza el niño a preguntarse "por qué"? Me deja estupefacto que un niño de tres años pueda preguntarse "¿por qué?". Me pregunto dónde aprende esa palabra, el sentido de esa palabra, que es enorme... Es algo que debería aparecer al final de todo, al final de la vida, quizás. [136]

Freud no ha estudiado a fondo el nacimiento de la palabra después del nacimiento, cuando el niño habla sin decir palabras. Los animales serán los únicos guardianes de eso. [137]

Pero no, la llama vivía junto al garaje, la veía todos los días y me dije: la haremos venir. También estaba el asno. Podía poner algunos animales, ese mundo del que no tenemos mucha conciencia, que supuestamente no tiene lenguaje cuando, en realidad, sí que hay uno; y que, supuestamente, tampoco tiene rostro cuando, en realidad, sí que tiene uno: Lévinas se ha equivocado. En cualquier caso, con esa llama es plausible. [134]

Lévinas no ha debido mirarse nunca en un espejo, y quizás por eso dijo que no se puede matar cuando se ve el rostro del otro. [134]

¡Es una pena que el filósofo Lévinas no se haya paseado por los campos de batalla con una videocámara y su espejo invertible! [137]

◆

No sé qué mas puedo hacer. Hago una película, algo real. Lo real de un rostro, como Proust en *El tiempo recobrado*... Rara vez

se ve el rostro de la gente, sólo una foto. Me doy cuenta de que, poco a poco, me miro y no me gusta mirarme en el espejo. Esto es algo que todavía habría que psicoanalizar. También me doy cuenta de que, cuando me miro en el espejo, no soy yo, sino otro. Mientras que la mayoría de la gente, cuando se mira en el espejo, se dice: "Soy yo". Quizás no lo dicen, pero lo sienten. En mi caso, mi primera reacción es decir: "No soy yo". Eso viene del cine tal y como lo concibo. Para que fuera "yo", tendría que poder ir detrás del espejo, detrás del que no es "yo" pero que me está viendo. Así podría decir que él me ve a mí. Y comparar. Eso implica muchas idas y venidas, muchas resonancias. En un momento dado, es algo que también desapareció en la pintura, cuando Europa se construyó y todo eso. Los pintores pintaban un rostro, o una manzana como un rostro, o un rostro como una manzana. Y ahí se veía algo que no era una simple fotografía, la cual se impuso pero que, después, los fotógrafos la traicionaron. Degas detestaba la fotografía y decía "*faux-tographe*" [f(als) otógrafo][10], y decía: "Ud. no es más que un '*fauxtographe*'". Es lo que le decía a Zola, que fotografiaba mucho. [136]

◆

Es una de las primeras fotografías que tengo de Palestina. Elias Sanbar explica: Daguerre presentó su invento en 1839, el daguerrotipo, en la Academia de ciencias. Una nube de fotógrafos se precipitó entonces a los lugares santos, y no a otros sitios. Probablemente, porque querían saber si las palabras de la Biblia eran verdad. [134]

---

[10] En francés, "*photographe*" (fotógrafo) y el neologismo "*fauxtographe*" (compuesto por "*faux*" (falso) y parte de "*photographe*") son homófonos. [*N. de los T.*]

* * *

Y a veces sucede, yo todavía no lo he conseguido, pero sucede en algunas películas e incluso en programas banales de televisión que, en un momento dado, se ve algo que no es... La pintura puede mirarse mucho tiempo, mientras que una fotografía no. Si miras mucho tiempo una fotografía, la acabas asociando a otra cosa. En la pintura, no, no la asocias con otra cosa. Cuando ves los *Fusilamientos* de Goya o *La muerte de Maximiliano* de Manet, no piensas en la Comuna o en la guerra de México. Se ve algo diferente. Y, a veces, cuando vuelvo a ver a amigos, a gente que no he visto o a Dany [Cohn-Bendit], ayer mismo, pienso: "Ah, es así... ¿y él cómo me ve?" Eso no importa. Pero me digo: "Mira cómo es...". No sabría filmarlo de nuevo.

Hay algo material y, de repente, se ve no tanto la verdad de la persona, sino la persona verdadera. Como las manzanas: yo no como muchas, pero las miro mucho tiempo. [142]

Es la materia. Filmamos gente, la materia, el barco, una chimenea, un bar, la espuma del mar... Está más cerca de la pintura que me es propia, la pintura impresionista, que nació al mismo tiempo que el cine o la fotografía. Luego se convirtió en otra cosa. Leí una anécdota sobre Cézanne. Él estaba pintando la montaña Sainte-Geneviève u otra cosa y entonces vino alguien que estaba paseando y le dijo: "¿Cómo va la pintura?". Y Cézanne

le respondió: "Estúpido, no hago pintura, estoy haciendo un cuadro". [136]

* * *

El cine ya no se encuentra necesariamente en las películas. [4]

En mi opinión, veo que hay películas, que hay televisión, que todavía hay literatura, pero que no hay pintura, sólo dispositivos, y simples. Es muy difícil hablar de ello, si no es para contradecir. Se me acusa a menudo de contradecir, pero no es por el placer de contradecir.

Sí, un poco de placer hay, pero para provocar una disputa, en el sentido en que la entendían los griegos.

[Film Socialisme] caerá en el olvido bastante rápidamente. Aunque siempre confío en que surgirá alguna contradicción interesante. [134]

* * *

La película puede dar ideas. Coges Grecia, que era antaño una de nuestras Humanidades. Y, ahora, sólo se habla de la deuda de Grecia.

Es normal que Grecia no haya hecho nada en estos últimos treinta años, puesto que los turistas alemanes, que lo han saqueado todo, les iban aportando dinero.

De Grecia, no se puede hablar tal y como lo hacen los políticos. Ellos redactan informes, pero no hacen trabajo de campo, no investigan. [134]

Deberíamos darle las gracias a Grecia. Occidente es quien está en deuda con Grecia. La filosofía, la democracia, la tragedia... Siempre se olvidan las relaciones entre la tragedia y la democracia. Sin Sófocles, no hay Pericles. Sin Pericles, no hay Sófocles. El mundo tecnológico en el que vivimos le debe todo a Grecia. ¿Quién ha inventado la lógica? Aristóteles. Si esto es así y si eso es asá, entonces aquello. Lógico. Es lo que las potencias dominantes utilizan todo el día, haciéndolo de tal manera que sobre todo no haya ninguna contradicción, que todo quede dentro de una misma lógica. Hannah Arendt había dicho que la lógica induce al totalitarismo. Así pues, actualmente todo el mundo le debe dinero a Grecia. Podría pedir miles y miles de millones en derechos de autor al mundo contemporáneo y sería lógico que se los dieran. Inmediatamente. También se acusa a los griegos de ser mentirosos... Eso me recuerda un viejo silogismo que aprendí en la escuela: Epaminondas miente; ahora bien, todos los griegos mienten; así pues, Epaminondas es griego. Tampoco hemos avanzado mucho. [135]

* * *

Rechazando las creencias históricas, más valdría aceptar que son los príncipes alemanes los que han creado nuestra Europa y han conseguido su unidad. Así pues, Francia, Polonia, Hungría no son más que "*Länder*". Por su parte, queriendo "*farà da se*", Italia presuponía ya las fuerzas futuras del Eje. [137]

"Hoy en día, los cabrones son sinceros, creen en Europa". Es una frase que se me ocurrió mientras leía unos pasajes de *La náusea*. En esa época, los cabrones no eran sinceros. Un verdugo sabía que no era honesto. Hoy, el que es un cabrón es sincero. En cuanto a Europa, existe desde hace mucho tiempo, así que no hay necesidad de construirla como se ha hecho. [135]

¡Hubiera preferido otra cosa! Pero no puedes. Incluso en el cine, no eres gran cosa, eres unas cinco o diez mil personas en Francia. Un equipo de cine necesita de dos a cuarenta. Es algo que existe durante unos meses. Bachelard dice que hay dos tipos de imágenes: la imagen explícita y la imagen implícita. Intento hacer una imagen implícita. Hay que hacerlo con el inconsciente. [135]

No se crea un sistema de pintura europea, de música europea. ¿Por qué entonces en el cine? Ayudan al cine, la pesca, la agricultura, y no lo consiguen... Hay que ralentizar, restringir. No estoy a favor del decrecimiento, sino de los momentos de crecimiento y de decrecimiento.

Y si uno quiere hacer películas con Eurimages, necesita toneladas de documentos, y todo se hace con mentiras, con presupuestos falsos. En mi película se declararon 25 millones, mientras que en realidad cuesta 300.000 euros. ¿Por qué?

En cambio, todavía se puede hacer una película, escribir un libro. Me quedo en mi ámbito, constato que los únicos que quisieron hacer cine europeo son los alemanes en 1933. [134]

* * *

Pero, quizás, las cosas son más claras cuando van a peor. Cuando Chirac se encontró en la segunda vuelta de las elecciones presidenciales frente a Le Pen, creo que la izquierda tendría que haberse abstenido y no votar a Chirac. Más vale dejar que suceda lo peor.

Porque, en un momento preciso, es algo que te hace reflexionar sobre eso que llamamos naturaleza y de la que formamos parte. Como los tsunamis...

Hay momentos en los que la naturaleza debe vengarse. Los meteorólogos sólo hablan con un lenguaje científico, no hablan de filosofía. No se escucha la manera como un árbol filosofa. [135]

~

Con Badiou, la cuestión era que yo quería buscar a alguien para que hablara. Dudé entre Jacques Rancière, Badiou y un par más. Y por qué no. Lo había visto un par de veces y me cayó bien. Es un matemático, y a mí me gusta conversar sobre cosas que ignoro y hacer preguntas. Badiou me explicó, por ejemplo, por qué el primer número de los números primos no es 1, sino 2. Algo que siempre me había extrañado. Me dijo que, en la época de los griegos, 1 no era un número, sino una Unidad, el Universo. Y, respecto a sus posiciones, las encuentro a veces interesantes. A veces literarias, demasiado literarias. Siempre tiene una respuesta para todo. Creo que le gustó. [136]

Su conferencia no interesaba a los turistas del crucero. Anunciamos que habría una conferencia sobre Husserl y no vino nadie. Cuando llevamos a Badiou a la sala vacía, le encantó. Dijo: "Por fin puedo hablar ante Nadie". Podría haberlo encuadrado más de cerca para no filmar la sala vacía, pero había que mostrar que era una palabra pronunciada en el desierto, que estamos en el desierto.

En mi cine, nunca hay intenciones. No soy yo quien inventa esa sala vacía. Yo no quiero decir nada, intento mostrar, o hacer sentir, o permitir que se diga otra cosa después. [135]

~

No hay reglas. Tiene algo de la poesía, de la pintura, de las matemáticas. Sobre todo, de la geometría antigua. El gusto por la composición de figuras, meter un círculo en torno a un cuadrado, trazar una tangente. Es geometría elemental. Si es elemental, hay elementos. Entonces muestro el mar... Eso es, no puede describirse verdaderamente, son asociaciones. Y si uno dice asociaciones, puede decir socialismo. [135]

Si se habla del fondo de las cosas, del fondo del mar, de Rousseau, sí. Primero titulé la película *Socialisme*, pero me parecía demasiado connotado. *Film Socialisme* es diferente: un filósofo ha escrito doce páginas diciéndome que es maravilloso haber visto "*film*" con "*socialisme*", porque designa algo diferente, significa "esperanza" a pesar de todo. [134]

Un título que precede a la idea de la película es un poco como un *la* en música. Tengo una lista entera. Como los títulos nobiliarios o los títulos bancarios. Más bien títulos bancarios. [135]

~

Ya no hay reglas, todo vale, todos hacen alta definición, todo muy comprimido. Así que es cualquier cosa menos "alta definición". Además, siempre me ha sorprendido lo de "alta", como en "Alto Comisario", la "alta" sociedad, etc. Es muy extraño.

Son cosas que no se han estudiado lo suficiente. El cine puede estudiar estas cosas fácilmente en su propia práctica... [136]

El cine no puede aprenderse, se encuentra, se busca, como la frase de Genet que he puesto en la película: "Hay que buscar las imágenes, el lenguaje, porque están en el desierto" o "Hay que buscar todas las imágenes del lenguaje y salvarlas, porque están en el desierto", ahora no me acuerdo exactamente. Pero, sí hombre, está muy bien, la próxima película la haremos en 3D y habrá cámaras 3D, estará muy bien, ya veréis...

El 3D no aporta nada, pero quizás pueden hacerse cosas de manera diferente, porque todavía no hay reglas. Precisamente lo que me interesaba del vídeo en aquella época era que había menos reglas. Ahora sí que las hay. Quizás hay una dimensión temporal que ya no existe desde hace mucho en el cine, o una dimensión espacial que era demasiado limitada para dar verdaderamente el sentimiento de un bosque o de un campo de trigo. No es tan fácil provocar ese sentimiento, sólo la pintura sabe hacerlo, desde hace siglos. Cuando se mira un cuadro de Van Gogh... debe haber algo más que el precio que cuesta, o que decimos que cuesta o que hacemos que cueste. Los cuadros están en los museos y nadie puede ir a verlos; sólo de vez en cuando, y se forman unas colas increíbles. Me acuerdo de que fui a ver la exposición de Rothko en París: había una cola que llegaba hasta el *Pont de l'Alma*. Entonces no vas, eso es una reproducción, no puede ser. Es peor que el Festival de Cannes. Y los cuadros, encima, están mal iluminados. Antes estaban mejor iluminados, con una vela o con la luz del día. Estaban iluminados como todo el mundo. Así pues, que se sirvan de eso si quieren: que hagan películas en 3D y ya encontrarán un medio. Lo que me interesa es, más bien, hacer una historia de una pareja en 3D, sin efectos especiales: ¿qué significa el tiempo de una pareja o en una pareja? No lo sé. Así aparece lo desconocido. Si se da lo desconocido, entonces perfecto. [136]

Pero sobre todo lo que ya no existe, en la mayoría de las películas, es el sentimiento del tiempo. Hay espacio, pero no tiempo. Así que pueden tener 3D pero no 4 dimensiones. O, al menos, no tendrán más que dos dimensiones. Si la película está bien proyectada, existe un mayor sentimiento del tiempo simplemente porque se oyen voces por la izquierda y por la derecha, separadas en ciertos momentos de la imagen. Se ve en la pantalla un primer plano, pero oyes la voz por la izquierda. Y se dirán: "¿Qué es esto? ¿Es de Godard?". Si lo que se dice o lo que se muestra te interesa, entonces lo entiendes mejor. Porque separas para reunir: encuentras una división en diferentes partes que se acaban reuniendo. Porque, si no, es plano y no sirve para mucho. [136]

-

La película que hemos hecho es muy actual, trata de las pensiones. Pero no como la película de Depardieu que trata de un pensionista con una gran moto, que de hecho acaba muy mal porque no consigue encontrar sus documentos. Habrá unos cinco millones de franceses que tienen problemas con sus pensiones, que están furiosos y que van finalmente a cantar las glorias de esta película, por más que el personaje no consiga encontrar los documentos que necesita. Para mí, una película verdadera no consiste en mostrar a ese pobre hombre (y no digo que la película esté mal, porque a veces es divertida), sino en hacer más cercana una solución. Si no, no sirve para nada. Una película que dé elementos para acercarse a una solución. Pero yo pienso esto después de 80 años, al final de mucho tiempo. [136]

* * *

No creo en la obra. Hay obras, se producen algunas nuevas, pero la obra en su conjunto, la gran obra, es algo que no me interesa. Prefiero hablar de un camino. En mi trayectoria, ha habido momentos altos y bajos, tentativas... He puesto mucha paja. Como sabes, lo más difícil es decirle a un amigo que lo que ha hecho no es muy bueno. François Truffaut no me perdonó que pensara que sus películas eran malas. Y él sufría, además, porque no podía considerar mis películas tan malas como yo las suyas.

No es que fueran malas... No más malas que cualquier otra cosa... No más que las de Chabrol... Pero no era el cine que habíamos soñado. [135]

* * *

Con los problemas de salud... Tengo que preocuparme por eso mucho más que antes. La vida se modifica. De todas maneras, hace ya mucho tiempo que rompí con la vida social. Me gustaría volver a jugar a tenis; tuve que dejarlo por problemas con la rodilla. Cuando uno se hace viejo, vuelve la infancia. Está bien. Y no, no me produce una angustia particular tener que desaparecer.

Pero, ¡al contrario! ¡Al contrario! Estoy muy ligado [a la vida]. En relación con esto, Anne-Marie me dijo el otro día que, si ella viviera más tiempo que yo, haría poner en mi tumba: "Al contrario"... [135]

* * *

Porque todo el mundo tiene que crear. Incluso el que está en paro con 300 euros al mes necesita crear. Hay que crear. De modo que se crea... La gente que utiliza Twitter también crea cuando escribe un SMS. Aunque ya no pueden hacer una frase como las de Chateaubriand. Ni tampoco quieren. Aunque sí quieren escribir. Ahí hay algo. Algo que yo creo que está ligado a la entropía. Es el caos: cuando un sistema concluye o se cierra —en la vida social o terrestre nunca se cierra—, al final acaba desapareciendo. Pero, en el año 68, un químico belga llamado Prigogine demostró que, incluso en esa entropía, se crea algo. Lo leí en un libro suyo que me ayudó mucho cuando estuve enfermo en el hospital después de mi accidente. Incluso intenté hacer una película con él, bueno, una entrevista, pero luego... Hay algo, ligado al caos, a la entropía. Estamos en este mundo, con mucho brillo y muchas luces. Es apasionante. Si no hubiera esas tragedias personales, ¿qué impediría que Peugeot pagara a un obrero 2.000 euros al mes? Nada. Yo mismo no haría películas, si pudiera... Pero no puedo deslocalizarme. No tiene sentido. Una gran producción puede deslocalizarse, es algo que ya se ha hecho mucho antes: se van a Yugoslavia porque pueden tener el ejército a su disposición por poco dinero. Resultado: una mala película. [136]

La sociedad son acuerdos, documentos, tasas de la URSSAF, un contable que hay que pagar, etc. Es demasiado. Al final, pasé a depender no del papeleo, sino de ese lenguaje burocrático: si es una película normal, hay que declararla en el CNC. En resumen, con *Notre musique*, y también con ésta última, he conseguido hacer una película como un pintor a quien encargan un cuadro. Así que ya no necesito montar una sociedad. El lugar donde lo hago cuesta demasiado caro, el material cuesta demasiado caro. He hecho decenas y decenas de películas por encargo, por todas partes, sobre muchas cosas, con un simple hilo, como en una película que se llama *De l'origine du XXIe siècle*. Pero todo eso se acabó. Me encontré sin nada. Y ya no te preguntas qué puedes hacer. Si puedes no hacer nada... mientras puedas sobrevivir, evidentemente, con la noción de "hacer algo" y de "crear". Porque se es creador o no: no seré creador como un empresario que gana millones de dólares creando coches o como un obrero que gana 2.000 euros participando en la creación de esos coches. Pero la creación siempre es necesaria de alguna manera.

El dinero es una creación literaria. Antes existía la moneda, pero en el siglo XIII o XIV el concepto de dinero empezó a sustituir el uso de diferentes monedas. A mí me gustaba el cambio de moneda. Era insoportable, pero me gustaba ir a Italia y cambiar de moneda: así se tenían al menos dos referencias, para comparar. No como con el euro. Me parece estúpido. Perverso.

Además, si Europa va mal, es porque se ha construido con pobres desgraciados como Schumman o Monet... bueno, desgraciados... han empezado por el carbón y el acero. Hay que ser... Incluso en esa época les habrían dicho que las reservas de carbón iban a durar un tiempo determinado.

Y luego han hecho el euro. ¿Cómo quieren que funcione? Hay que ser... Incluso Colbert u otros ministros habrían dimitido. Les habrían dicho que no pueden hacer eso. Pero ellos: "Sí, yo puedo hacerlo". Bueno, pues es su problema. Por eso se ha convertido en una época cómica, que ya era de alguna manera trágica. [136]

~

Tuve que cerrar mi sociedad de producción porque, aunque pague mis impuestos en Francia, el Estado no sabe hacer bien las cosas. Nuestro contable se llama Fada, y es muy, muy bueno, pero hay que pagarle, y son demasiadas cosas. Me gusta tener servicio doméstico, pero no un contable.

Pues bien, alguien me la comprará y diseminará mis cosas. No necesito imágenes... de herencia.

Hablaron conmigo, y está bien. Pero no vamos a hacer un museo. Es una máquina medio material, medio intelectual que ha funcionado conmigo. ¡Ahora basta! Lo que me dan me permite vivir un año.

Este lugar se convertirá de nuevo en oficinas. Volverán a alquilarlo en julio. Y los que vendrán no tendrán que pagar la instalación. No hay traspasos en Suiza. [135]

~

Ya no quiero estar en el ajo. Lo he estado demasiadas veces, saliendo a veces perjudicado. Chardin decía al final de sus días: "La pintura es una isla a la que me acerco poco a poco; por el momento, la veo muy borrosa". Yo siempre pintaré a mi manera. Ya sea con una cámara-lápiz o con tres fotos. [134]

¿Una última película? Sólo un título: *Adiós al lenguaje.* [137]

•••

Referencias bibliográficas

[1] Entrevista realizada por Jean Collet en 1963. En Jean Collet [ed.], *Jean-Luc Godard*, Seghers, París, 1974.

[2] Entrevista realizada por Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinema*, nº 138, diciembre de 1962, especial "Nouvelle Vague". En Alain Bergala [ed.], *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 1, Editions de l'Étoile-Cahiers du cinema, París, 1985.

[3] "A bout de souffle *c'était le petit chaperon rouge*", entrevista realizada por Alain Rémond y Jean-Luc Douin, *Télérama*, nº 1489, 1978. En Nicole Brenez [ed.], *Jean-Luc Godard: Documents*, Editions du Centre Pompidou, París, 2006.

[4] Entrevista realizada por Michele Manceaux, 12 de enero de 1961 y 27 de julio de 1961. En Brown, Royal S. [ed.], *Focus on Godard*, Prentice Hall, Inc., Nueva York, 1972.

[5] Entrevista realizada por Luc Moullet, *Arts*, 23 de marzo de 1960. En Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, Cahiers du cinema, París, 2006.

[6] *Liberation*, 26 de abril de 1960. En *Godard au travail, op. cit.*

[7] "*Une femme est une femme*". En *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[8] "Jean-Luc Godard and *Vivre sa vie*", entrevista realizada por Tom Milne , 1962, *Sight & Sound*, vol. 36, nº 1, invierno de 1966. En David Serrit [ed.], *Jean-Luc Godard: Interviews*, University Press of Mississippi, 1998.

[9] Juan Cobos y Gonzalo Sebastián de Erice, "Entrevista con Godard", *Film Ideal*, nº 3, 1963.

[10] "Feu sur *Les Carabiniers*", *Cahiers du cinema*, nº 146, agosto de 1963. En *Jean-Luc Godard par Jean- Luc Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[11] "Shipwrecked People from the Modern World: Interview with Jean-Luc Godard on *Le Mépris*". En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[12] Adriano Aprà, "Godard habla de *El desprecio*", *Filmcritica*, nº 139-140, noviembre/diciembre de 1963. En *Film Ideal*, nº 3, 1963.

[13] Declaraciones recogidas por Charles Fléouter, *Le Monde*, 25 de abril de 1964. En *Godard au travail*, *op. cit.*

[14] "Parlons de *Pierrot*", entrevista realizada por Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi y Gérard Guégan, *Cahiers du cinema*, nº 171, octubre de 1965. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[15] Declaraciones recogidas por Yvonne Baby, *Le Monde*, 6 de mayo de 1965. En *Godard au travail*, *op. cit.*

[16] "*Lemmy Caution* erre dans le futur comme dans le 'labyrinthe' de Borges", declaraciones recogidas por Michel Capdenac, *Les Lettres Françaises*. En *Godard au travail*, *op. cit.*

[17] "Des silences qui parlent trop", *Arts*, 21 de diciembre de 1966. En *Godard au travail*, *op. cit.*

[18] "Pierrot mon ami", *Cahiers du cinema*, nº 171, octubre de 1965. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[19] "Questionnaire aux cinéastes français", *Cahiers du cinéma*, nº161-162, enero de 1965. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[20] "Godard habla de *Masculin féminin*", entrevista con André Parinaud, *Arts*, 5 de abril de 1966. En *Film Ideal*, nº 189, 1966.

[21] "Grace à Henri Langlois", *Le Nouvel Observateur*, nº 6, 12 de enero de 1966. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[22] "On doit tout mettre dans un film", *L'Avant-Scene du Cinema*, nº 70, mayo de 1967. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[23] "*Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Examen du film dans son état actuel". En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[24] "Godard-Le Clézio face a face", declaraciones recogidas por Alain Jouffroy y François Bott, *L'Express*, 9 de mayo de 1966. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[25] "Entrevista con Godard", *Nuestro Cine*, nº 66, 1967.

[26] "Lutter sur deux fronts", entrevista realizada por Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye y Jean Narboni, *Cahiers du cinema*, nº 194, octubre de 1967. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[27] "Jean-Luc Godard: No Difference between Life and Cinema", discusiones en la University of Southern California, entre el 26 y el 29 de febrero de 1968. Editado por Gene Youngblood , *Los Angeles Free Press*, 8 de marzo de 1968. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[28] "Le groupe Dziga Vertov" [Jean-Luc Godard habla en nombre de sus camaradas de grupo: Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard et Armand Marco]. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[29] "Initiation [révolutionnaire] au cinéma", *Rushes*, 1969. Entrevista con Jean-Paul Török. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[30] "Deux heures avec Jean-Luc Godard", declaraciones recogidas por Jean-Paul Fargier y Bernard Sizaire, *Tribune Socialiste*, 23 de enero de 1969. En *Godard par Godard*, vol. 1. *op. cit.*

[31] "Pour mieux écouter les autres", entrevista realizada por Yvonne Baby, *Le Monde*, 27 de abril de 1972. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[32] "Film and Revolution: Interview with the Dziga-Vertov Group", por Kent. E. Carroll, *Evergreen Review*, vol. 14, nº 83, octubre de 1970. En *Focus on Godard*, *op. cit.*

[33] "Godard and the Revolution", entrevista realizada por Andrew Sarris, *Village Voice*, 30 de abril de 1970. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[34] "The Dziga Vertov Film Group in America: An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin", *Take One*, vol. 2, nº 10, marzo-abril de 1971. En Colin MacCabe, *Godard*, Seix Barral, Barcelona, 2005 (2003).

[35] "Manifeste", *El Fatah*, julio de 1970. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|36| "*Le cercle rouge* de Jean-Pierre Melville", *J'accuse*, enero de 1971. Firmado bajo el pseudónimo Michel Servet. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

|37| "*Moi Je*, projet de film". En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|38| "Angle and Reality: Godard and Gorin in America", entrevista realizada en 1972 por Robert Phillip Kolker, *Sight & Sound*, nº 3, 1973. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

|39| "*Histoire(s) du cinéma*. Fragments inconnus d'une histoire du cinématographe". En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|40| "Warum ich hier Spreche", *Filmkritik*, septiembre de 1975. En *Cahiers du cinema*, 'Hors serie', nº 20, *Histoires de Cannes*, abril de 1997.

|41| "Faire les films possibles là où on est", entrevista realizada por Yvonne Baby, *Le Monde*, 25 de septiembre de 1975. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

|42| "Dialogue *Six fois deux* +1 Jean-Luc Godard/Claude-Jean Philippe". En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|43| "Godard a Montreal", por Jean-Pierre Tadros, *Le Devoir*, 25 de agosto de 1977, recogido en Michel Larouche, "Godard et le Quebecois", bajo la dirección de Rene Prédal, *CinémAction*, nº 52, "Le cinéma selon Godard", julio de 1989. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|44| Entrevista realizada por Jacques Richard el 12 de abril de 1978, *Cinéquanone*, nº 1, 10-16 mayo de 1978. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|45| Jean Luc-Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine* (conferencias de 1978-1979), Ediciones Alphaville, Madrid, 1980 (traducción de Miguel Marías –revisada y modificada). *Introduction a une veritable histoire du cinéma*, Editions Albatros, París, 1980.

|46| "Les cinematheques et l'histoire du cinema". Diálogo en el marco del simposio que tuvo lugar al término del congreso anual de la Federación Internacional de los Archivos del Film (FIAF), que se celebró del 30 de mayo al 1 de junio de 1979 en la *Cinematheque suisse*, en Lausana. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|47| "Travail-amour-cinéma", entrevista realizada por Catherine David, *Le Nouvel Observateur*, 20 de octubre de 1980. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

|48| "Godard: Born-Again Filmmaker", entrevista realizada por Jonathan Cott, *Rolling Stone*, noviembre de 1980. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

|49| "Jean-Luc Godard... for Himself ", *Framework*, nº 13, 1980. Transcripción de la película *Godard 1980* (dir. Jon Jost y Don Ranvaud). En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|50| "From the Workshop: An Open Letter to ZDF Television from Jean-Luc Godard", *The Films of Hellmuth Costard*, editado por Jan Dawson, Londres, Riverside Studios, 1979. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|51| "Propos rompus en Avignon", julio de 1980, *Cahiers du cinema*, nº 316, octubre de 1980. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

|52| "Entretien sur un projet", Jean-Luc Godard - Chantal Akerman, declaraciones recogidas el 15 de junio de 1979, *Ça Cinema*, nº 19, primer trimestre de 1980.

|53| "Lettre numero Un aux membres de la Commission d'avance sur recettes", primeras notas sobre la producción y la realización de la película *Sauve qui peut (la vie)*, 12 abril de 1979. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

|54| "Lettre numero Deux aux membres de la Commission d'avance sur recettes", primeras notas sobre la producción y la realización de la película *Sauve qui peut (la vie)*, 12 abril de 1979. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op.cit.*

|55| "Se vivre, se voir", declaraciones recogidas por Claire Devarrieux, *Le Monde*, 30 marzo de 1980. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

|56| "Leur peur de l'image", carta de Jean-Luc Godard a Jean-Pierre Rassam, 1977.

|57| *Press-book* de *Sauve qui peut (la vie)*, 1980. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[58] "A vueltas con Godard", entrevista realizada por José Ignacio Fernández Bourgon, Miguel Marías y Jos Oliver, *Casablanca*, nº 9, 1981.

[59] "Bringing Godard Back Home", entrevista realizada por Jonathan Rosenbaum, *The Soho News*, 24-30 de septiembre de 1980. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[60] "La chance de repartir pour un tour", entrevista realizada por Claude-Jean Philippe, *Les Nouvelles Litteraires*, 30 de mayo de 1980. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[61] "Economie politique de la critique du film", debate entre Jean-Luc Godard y Pauline Kael, 7 de mayo de 1981, Mill Valley, California, en el Marin Civic Center, *Camera Obscura*, nº 8-9-10. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[62] "Alfred Hitchcock est mort", entrevista realizada por Serge July, *Liberation*, nº 2, mayo de 1980. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[63] "La invención del cinema", entrevista realizada por Ignasi Bosch y Manuel Vidal Estevez, *Contracampo*, nº 18, 1981.

[64] "The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard", *Film Quarterly*, vol. 27, nº 3, 1984. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[65] "Le chemin vers la parole", declaraciones recogidas por Alain Bergala, Serge Daney y Serge Toubiana, Rolle, 8 de marzo de 1982, *Cahiers du cinema*, nº 336, mayo de 1982. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[66] "La star, c'est le film...", entrevista realizada por Jacques Drillon, *Le Nouvel Observateur*, 30 de diciembre de 1983. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[67] Comentarios de la película *Scenario du film Passion* (1982).

[68] "Les signes du mal à vivre", entrevista realizada por Sylvie Steinbach, *L'Avant-Scene Cinema*, nº 323-24, 1984.

[69] "Genèse d'une camera II", diálogo entre Jean-Luc Godard, Romain Goupil, Vincent Blanchet, Renato Berta, Serge Toubiana y Alain Bergala. Editado y comentado por Alain Bergala, *Cahiers du cinema*, nº 350, agosto de 1983. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[70] "Genèse d'une camera I", diálogo entre Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Beauviala (inventor y fabricante de cámaras). Editado y comentado por Alain Bergala, *Cahiers du cinema*, nº 348-349, junio-julio de 1983. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[71] "Faire un film comme on joue un quatuor", entrevista realizada por Jacques Drillon, *Le Monde de la Musique*, nº 55, abril de 1983. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[72] "La vie vécue avant...", entrevista realizada por Alain Bergala el 12 de marzo de 1985. En *Godard par Godard*, vol. 1, *op. cit.*

[73] Diálogo Godard/Pialat. Declaraciones transcritas y montadas por Claire Devarrieux, *Le Monde*, 16 febrero de 1984. En Alain Bergala [ed.], *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 2, Editions de l'Étoile-Cahiers du cinema, París, 1998.

[74] "La guerre et la paix", entrevista realizada por Alain Bergala, Pascal Bonitzer y Serge Toubiana, *Cahiers du cinema*, nº 373, junio de 1985. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[75] "Godard in His Fifth Period", entrevista realizada por Katherine Dieckmann, *Film Quarterly*, vol. 39, nº 2, 1985. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[76] "Entrevista a Jean-Luc Godard", entrevista realizada por Núria Vidal. En Núria Vidal [ed.], *Godard 80: darrers films de Jean-Luc Godard*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1990.

[77] "ABCD... JLG", *Le Nouvel Observateur*, nº 1206, 12-24 de diciembre de 1987. Declaraciones recogidas por Olivier Pértié. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[78] "Le regard s'est perdu", declaraciones recogidas por Jean-Luc Douin, *Télérama*, nº 1981, 30 diciembre de 1987. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[79] "Chaque art a son verbe", *Liberation*, 26 de diciembre de 1988. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[80] Conversación entre Marguerite Duras y Jean-Luc Godard. Programa especial de la serie de TV *Oceaniques. Des idees*, FR3, 28 de diciembre de 1987.

[81] "L'art de (dé)montrer", entrevista realizada por Alain Bergala y Serge Toubiana, *Cahiers du cinema*, nº 403, enero de 1988. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[82] Prólogo a *Cinémemoire*, de Pierre Braunberger, 1987. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[83] "Week-end avec Godard", entrevista con Jean Daniel y Nicole Boulanger, *Le Nouvel Observateur*, 10 de mayo de 1989. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[84] "Le montage, la solitude, la liberté", fragmento de la conferencia de Jean-Luc Godard en la Fémis, el 26 de abril de 1989. Transcrito por Emmanuelle Sardou y Fabrice Puchault. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[85] "Preface. Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache", *Musee du Cinema Henri Langlois*, bajo la dirección de Mariane de Fleaury, Dominique Lebrun y Olivier Meston, París, Maeght Éditeur, 1991. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[86] "Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney", *Cahiers du cinema*, nº 513, mayo de 1997.

[87] "Un langage d'avant Babel. Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard", *Le Monde*, 2 de abril de 1992.

[88] "Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché", fragmentos de una rueda de prensa, *Cahiers du cinema*, nº 433, junio de 1990. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[89] "Ne raconte pas d'histoires...", rueda de prensa del Festival de Cannes, 1990. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[90] "Centre de recherche sur les métiers de l'image et du son - Rapport d'inactivité", *Le Monde du mardi*, 8 octubre de 1991.

[91] "La télévision fabrique de l'oubli", declaraciones recogidas por Léon Mercadet y Christian Perrot, *Actuel*, nº 136, octubre de 1990. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[92] "Cultivons notre jardin", entrevista realizada por François Albera, 14 de abril de 1989, *CinemAction*, París, nº 52, julio de 1989.

[93] "Godard et Oliveira sortent ensemble", *Libération*, 4-5 de septiembre de 1993. Encuentro organizado por Gérard Lefort. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[94] "La Loi de la gravitation", entrevista realizada por Thierry Jousse, *Cahiers du cinema*, nº 472, octubre de 1993.

[95] "Le cinéma est fait pour penser l'impensable", diálogo entre Jean-Luc Godard y André S. Labarthe, 15 de diciembre de 1994. Transcrito por Aurélien Boy e Yvan Schreck, *Limelight*, nº 34, enero de 1995. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[96] "Ideas, Not Plots, Inspire Jean-Luc Godard", entrevista realizada por David Sterritt, *The Christian Science Monitor*, agosto de 1994. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[97] "Le bon plaisir de Jean-Luc Godard", entrevista realizada por Jean Daive, productor de France-Culture, 20 de mayo de 1995. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[98] "J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée", rueda de prensa con Youssef Chahine en el Hotel Raphael, 15 de febrero de 1995. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[99] "Le cinéma n'a pas su remplir son role", declaraciones recogidas por Jean-Pierre Lavoignat y Christophe d'Yvoire, *Studio*, nº 156, marzo de 1995. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[100] "Résistance de l'art", declaraciones recogidas por Nicolas Truong, *Le Monde de l'éducation*, noviembre de 1997. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[101] "Parler du manque", entrevista inédita realizada por Alain Bergala y Serge Toubiana, octubre de 1996. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[102] "Jean-Luc Godard. Des traces du cinéma", entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet. *Positif*, nº 456, febrero de 1999.

[103] "Une boucle bouclée", entrevista realizada por Alain Bergala, el 24 y 25 de octubre de 1997, en París, y el 4 de diciembre de 1997, en Rolle. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[104] "Le cinema est toujours une operation de deuil et de reconquête de la vie", entrevista realizada por Frédéric Bonnaud y Serge Kaganski, 27 noviembre de 1996, *Les Inrockuptibles*. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[105] "*Histoire(s) du cinéma*. À propos de cinéma et d'Histoire", conferencia de Jean-Luc Godard al recibir el Premio Adorno en Frankfurt, el 17 de septiembre de 1995. Transcrito en *Trafic*, nº 18, primavera de 1996. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[106] "Jean-Luc Godard", entrevista realizada por Gavin Smith, *Film Comment*, marzo-abril de 1996. En *Jean-Luc Godard: Interviews*, *op. cit.*

[107] "Godard/Amar", fragmentos de un programa realizado por Bernard Faroux, emitido en París Premiere desde el Festival de Cannes, el 16 de mayo de 1997. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[108] "Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray", diálogo emitido en ARTE, el 14 de octubre de 1995; en France 2, el 13 de septiembre de 1997. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[109] "Les livres et moi", declaraciones recogidas por Pierre Assouline, *Lire*, nº 255, mayo de 1997. En *Godard par Godard*, vol. 2, *op. cit.*

[110] "Au nom des larmes dans le noir", diálogo entre Jean-Luc Godard y René Vautier, 2002. En *Jean-Luc Godard: Documents*, *op. cit.*

[111] Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinema et memoire du siecle. Dialogue*, Farrago, Tours, 2000.

[112] "Avenir(s) du cinéma", entrevista realizada por Emmanuel Burdeau y Charles Tesson, *Cahiers du cinema*, número especial, abril del 2000.

[113] "*Blinde Liebe*", conversación con Jean-Luc Godard (película de Alexander Kluge, 2001).

[114] "Une longue histoire", entrevista realizada por Jacques Rancière y Charles Tesson. *Cahiers du cinéma*, nº 557, mayo de 2001.

[115] "*Eloge de l'amour* selon Jean-Luc Godard", entrevista realizada por Philippe Lafosse, *Le Monde Diplomatique*, mayo de 2001.

[116] "Hope Springs Eternal", entrevista realizada por Jean-Yves Gaillac, Tissy Morgue y Jean-Philippe Guerand, *Film Comment*, enero-febrero de 2002.

[117] "Miéville et Godard racontent leur harmonie sur le tournage (*Apres la reconciliation*)", entrevista con Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville realizada por Philippe Azoury y Olivier Séguret, *Liberation*, 7 de mayo de 2001.

[118] "Jean-Luc Godard : c'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous", entrevista realizada por Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 5 de mayo de 2004.

[119] "Juste une conversation (*Notre musique*)", entrevista realizada por Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma*, nº 590, mayo de 2004.

[120] "I, a Man of the Image", entrevista realizada por Michael Witt, *Sight & Sound*, junio de 2005.

[121] "Ce qu'ils aiment à Pompidou, c'est les morts", *Liberation*, 12 de julio de 2006.

[122] Diálogo con Jean Narboni, 26 de noviembre de 2004, *Ensemble et séparés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2009).

[123] Diálogo con Elias Sanbar, *Politis*, sábado 2 de febrero de 2006.

[124] Diálogo con Nicole Brenez, 17 de noviembre de 2004, *Ensemble et séparés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2009).

[125] Diálogo con Jean-Michel Frodon, 8 de diciembre de 2004, *Ensemble et séparés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2009).

[126] "Quand j'ai commence à faire des films, j'avais zero an", entrevista realizada por Robert Maggiori, *Liberation*, 15 de mayo de 2004, traducción de Celita Doyambéhère –revisada y modificada.

[127] Diálogo con Dominique Païni, 6 octubre de 2004, *Ensemble et separés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2009).

[128] Diálogo con André S. Labarthe junto a los estudiantes de Le Fresnoy, 2004, *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2007).

[129] Diálogo con Jean Douchet, 8 de octubre de 2004, *Ensemble et separés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2009).

[130] *Reportage amateur (maquette expo)* (película de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Mieville, 2006).

[131] Diálogo con Daniele Huillet y Jean-Marie Straub, 2004-2006. *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2007).

[132] Entrevista (en vídeo) realizada por Olivier Bombarda y Julien Welter para ARTE, diciembre de 2007.

[133] Jean-Luc Godard recorre la exposición "Voyage(s) en utopie" en compañía de Christophe Kantcheff, 2006. *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (película de Alain Fleisher, 2007).

[134] "Jean-Luc Godard à Daniel Cohn-Bendit : 'Qu'est-ce qui t'intéresse dans mon film ?'", diálogo con Daniel Cohn-Bendit. Declaraciones recogidas por Vincent Remy, *Télérama*, n° 3148, mayo de 2010.

[135] "Le droit d'auteur? Un auteur n'a que des devoirs", entrevista realizada por Serge Kaganski y Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles*, nº 754, 12 de mayo de 2010.

[136] Entrevista realizada por Edwy Plenel, Ludovic Lamant y Sylvain Bourmeau, *Mediapart*, 2010.

[137] Entrevista realizada por Renaud Delfins (pseudónimo del propio Godard). *Press-book* de *Film Socialisme*.

Índice de nombres citados

A

Abel, N. H. 439
Adjani, Isabelle 239
Adler, Sarah 414
Adorno, Theodor 160
Agassi, Andre 402
Agee, James 295, 399
Alekan, Henri 230
Allaux, Bérangère 331, 332
Allen, Woody 371
Almodovar, Pedro 437
Alvarez, Santiago 282
Antelme, Robert 318
Antoine, André 302
Antonioni, Michelangelo 30, 422
Anquetil, Jacques 63, 86
Aragno, Fabrice 443
Arendt, Hannah 419, 452
Aristóteles 77, 452
Artaud, Antonin 193, 358
Astruc, Alexandre 99, 180
Audiard, Michel 205
Aurenche, Jean 399
Auriol, Jean-Georges 399
Averty, Jean-Christophe 100

B

Bach, J. S. 127, 219, 244, 278, 313
Bachelard, Gaston 453
Badiou, Alain 454
Balladour, Edouard 301, 320
Balzac, Honore de 46
Bardèche, Maurice 143
Bardot, Brigitte 41, 77
Barnet, Boris 59
Bartok, Béla 259
Bataille, Georges 187, 432
Battaggia, Jean-Paul 443, 445
Baudelaire, Charles 18, 166, 295, 296, 300, 399
Beaumarchais, Pierre-Agustin de 446
Bausch, Pina 345
Bazin, André 15, 24, 255, 273, 290, 372, 394

Beauregard, Georges de **104, 309**
Beauviala, Jean-Pierre **228**
Becker, Jacques **261, 320, 330, 336**
Beckett, Samuel **259, 306**
Beethoven, L. W. **55, 219, 221, 263, 436**
Belmondo, Jean-Paul **21, 22, 125**
Benigni, Roberto **390**
Benjamin, Walter **9, 159, 279, 375**
Berg, Alban **337**
Bergman, Ingmar **203**
Bergman, Ingrid **279, 344**
Bergson, Henri **351, 352, 430**
Berio, Luciano **300**
Bernanos, Georges **399, 436**
Bertolucci, Bernardo **395**
Besson, Benno **339**
Biette, Jean-Claude **409**
Bismarck, Otto von **337**
Blanchot, Maurice **386**
Boetticher, Budd **41**
Bohr, Niels **353**
Bonfanti, Antoine **50**
Bonitzer, Pascal **331**
Bonnard, Pierre **198, 270, 370**
Borges, Jorge Luis **52, 377**
Borzage, Frank **353, 399**
Bouguereau, William-Adolphe **61**
Bourgois, Christian **260**
Braque, Georges **61, 203**
Brasillach, Robert **143**
Braudel, Fernand **343, 345, 387**
Braunberger, Pierre **235, 368**
Brecht, Bertolt **77, 98, 99, 299**
Bresson, Robert **23, 30, 45, 217, 232, 362, 433**
Brion, Patrick **321**
Broch, Hermann **357**
Brod, Max **306**
Brooks, Mel **249**
Browning, Tod **145**
Brueghel, Pieter **127**
Brunschwig, Léon **371, 412**
Bugeaud, Thomas-Robert (Mariscal) **417**
Buñuel, Luis **297**
Burch, Noël **300**
Burroughs, William **174**
Bush, George **431**
Butor, Michel **58**

C

Caillebotte, Gustave **350**
Caldwell, Erskine **358**
Campion, Jane **409**
Camus, Albert **253, 417, 418**
Capra, Frank **398**
Carax, Leos **263**
Carlomagno **273**
Carné, Marcel **18**
Cartier-Bresson, Henri **229**
Cassavetes, John **76, 249, 293, 369, 374**
Cauchy, A. L. **439**
Cervantes, Miguel de **369**
Cézanne, Paul **61, 64, 157, 273, 287, 341, 370, 389, 429, 450**
Chabrol, Claude **17, 198, 277, 458**
Chahine, Youssef **353**
Chandler, Jeff **256**
Chandler, Raymond **358**
Chaplin, Charles **31, 39, 49, 52, 111, 122, 162, 178, 198, 206, 283, 296, 344, 398**
Chardin, J.-B.-S. **61, 462**
Chardonne, Jacques **286**
Chateaubriand, François-René de **398, 459**
Chéjov, Antón **415**
Chéreau, Patrice **363**
Chirac, Jacques **109, 320, 454**
Chopin, Frédéric **241**
Churchill, Winston **56, 285**
Cimino, Michael **151**
Clarke, Shirley **76**
Claudel, Paul **317**
Clinton, Bill **320**
Clouzot, Henri-Georges **20, 221, 320**
Cocteau, Jean **28, 180, 359, 422**
Cohn-Bendit, Daniel **336, 450**
Cohen, Leonard **151**
Colbert, Jean-Baptiste **461**
Coleman, Ornette **260**
Conrad, Joseph **266**
Constantine, Eddie **394**
Copérnico, Nicolás **338, 339**
Coppola, F. F. **107, 108, 167, 195, 198, 249**
Coutard, Raoul **138, 205, 221-224, 227, 228, 240**
Cukor, George **37, 49, 398**

D

Daguerre, L.-J.-M. **449**
Daney, Serge **278, 319, 366, 378, 399, 415**
Dante (Alighieri) **317**
Daudet, Alphonse **19**
David, Jacques-Louis **61, 206, 288, 431**
Davies, Terence **409**
De Benedetti, Carlo **276**
De Broglie, Louis **425**
De Gaulle, Charles **87, 285, 322**
De Kooning, Willem **364**
De Palma, Brian **165, 195, 249, 374**
De Sica, Vittorio **202**

De Staël, Nicolas 337, 358, 430
Decoin, Henri 71
Degas, Edgar 332, 339, 449
Del Río, Dolores 289
Delacroix, Eugene 18, 62, 194, 258, 270, 274, 292, 296, 300, 308, 342, 350, 351, 353, 429, 431
Delannoy, Jean 203, 336
Deleuze, Gilles 363, 386, 418
Dellue, Louis 387, 399
Delon, Alain 213, 267, 286
Delors, Jacques 351
DeMille, Cecil B. 351
Demy, Jacques 27
Depardieu, Gerard 299, 457
Depardon, Raymond 355
Descartes, René 412
Detmers, Maruschka 221, 274
Diderot, Denis 295, 317, 378, 399
Dietrich, Marlene 99, 126
Disney, Walt 247
Dolivet, Louis 367, 368
Dolto, Françoise 280
Doniol-Valeroze, Jacques 77, 257, 265
Dos Passos, John 174, 406
Dostoievski, Fiódor 21, 46, 260, 277, 286, 316, 391
Douarinou, Alain 224
Douglas, Kirk 183
Dovjenko, Alexander 57, 61, 157, 282, 434
Dreyer, C. Th. 61, 245, 263, 312, 321, 369
Dreyfus, Alfred 56
Drieu La Rochelle, Pierre 19
Drot, Jean-Marie 279
Duby, Georges 305, 345, 371
Duhamel, Antoine 185
Duhamel, Georges 290
Dumas, Alexandre 292
Dumézil, Georges 371
Duncan, Mary 399
Durand-Ruel, Paul 273, 352
Duras, Marguerite 250, 253, 271, 348, 359
Duvivier, Julien 18

E

Eastwood, Clint 240
Eckhart (Maestro) 330
Edison, Th. A. 284, 306, 334, 355
Ehrenburg, Ilya 290
Einstein, Albert 274, 316, 331, 338, 442
Eisenschitz, Bernard 384, 407
Eisenstein, S. M. 17, 27, 28, 40, 46, 49, 57, 61, 70, 71, 88, 96, 97, 98, 117, 118, 119, 120, 122, 143, 146, 157, 160, 174, 176, 183, 198, 202, 260, 271, 282, 286, 293, 312, 316, 321, 336, 339, 361, 373
Elkabbach, Jean-Pierre 253
Euclides 99
Eurípides 433
Eustache, Jean 204

F

Farber, Manny 295, 416
Fassbinder, R. W. 208, 345, 361
Faulkner, William 254, 260, 326, 358, 381
Faure, Élie 70, 130, 166, 295, 399
Fautrier, Jean 64, 417
Fellini, Federico 54, 198, 235, 435
Feuillade, Louis 274, 316, 387
Feydeau, Georges 314
Flaherty, Robert 28, 171, 200, 282, 293
Flaubert, Gustave 49, 63, 65, 260, 272, 316, 317, 354
Ford, John 61, 275, 347, 358, 392
Foucault, Michel 69
Fra Angelico 258
Franju, Georges 68
Freud, Sigmund 188, 258, 274, 280, 289, 448
Furet, François 382

G

Gaddafi, Muammar (al-) 253
Gainsborough, Thomas 309
Gallo, Vincent 429, 437
Galois, Evariste 439
Gance, Abel 61, 336
Gandhi, Mahatma 344
Garbo, Greta 62, 164, 263
Gardner, Ava 277
Garrel, Philippe 250
Gaumont, Léon 355
Genet, Jean 456
Gershwin, George 308
Giacometti, Alberto 232, 306
Gide, André 242, 286, 329, 353, 358, 359
Giono, Jean 77
Giordano, Domiziana 286
Giotto (di Bondonde) 258
Giraudoux, Jean 59, 288
Giscard d'Estaing, Valéry 114
Goethe, J. W. von 321
Goldman, P. E. 76
Gorin, Jean-Pierre 83, 89, 94, 99, 107, 134, 137, 188-190, 204, 207, 334, 336, 362
Gould, Glenn 269
Goya, Francisco de 194, 203, 207, 212, 288, 345, 402, 430, 450
Grangier, Gilles 71

Grant, Cary **408**

Greco, El **174, 282, 339, 430**

Green, Julien **417**

Greer, Germaine **111**

Grierson, John **171**

Griffith, D. W. **17, 18, 30, 48, 52, 61, 68, 95, 96, 97, 98, 117, 118, 120, 143, 149, 159, 260, 321, 336, 339, 369, 379**

Grivas, Paul **443**

Guédiguian, Robert **364, 429**

Guiraudie, Alain **409**

Gutenberg, Johannes **87, 400**

H

Hallyday, Johnny **241**

Hammett, Dashiell **358, 359**

Hardy, Thomas **359**

Hawks, Howard **23, 47, 286, 292, 416**

Hawthorne, Nathaniel **406**

Hegel, G. W. F. **31, 387**

Heidegger, Martin **218, 418**

Heisenberg, Werner **113, 274, 353**

Hemingway, Ernest **406**

Henriot, Philippe **326**

Hitchcock, Alfred **27, 29, 38, 100, 145, 174-176, 242, 255, 257, 273, 286, 312, 370, 373, 398, 408**

Hitler, Adolf **99, 175, 280, 285, 338, 381, 432**

Holderlin, Friedrich **299**

Hugo, Victor **330**

Huillet, Daniele **404**

Hunebelle, Andre **31**

Huppert, Isabelle **208, 212-214**

Hussein, Saddam **431**

Husserl, Edmund **20, 79, 337, 418, 454**

Huston, John **396**

I – J – K

Ingres, J. A. D. **288**

Jacob, François **278, 338, 352**

Jakobson, Roman **303**

Jannings, Emil **339**

Jarrett, Keith **313**

Jeanson, Francis **79, 136**

Joyce, James **159, 294, 317, 337**

Jürgens, Curd **416**

Kafka, Franz **187, 193, 306, 345, 357**

Kant, Immanuel **363**

Karajan, Herbert von **310, 347**

Karina, Anna **25, 77, 126, 127, 246**

Kaufman, Boris **240**

Kazan, Elia **191, 192, 221, 435**

Keaton, Buster **111, 162, 206, 250, 348**

Kelly, Gene **434**

Kennedy, John F. **19**

Kiarostami, Abbas **422**

Kierkegaard, Søren **418**

Klarsfeld, Serge **329**

Kruschev, Nikita **19**

Kubrick, Stanley **278**

Kuczinski (tío de JLG) **329**

Kulechov, Lev **371**

L

Labarthe, André S. **310, 311, 413**

Lacan, Jacques **423**

La Fayette, Madame de **52**

Lampedusa, G. T. di **433**

Lang, Fritz **42, 62, 120**

Langdon, Harry **162, 278**

Langlois, Henri **61, 146, 160, 199, 223, 232, 271, 301, 311, 313, 316, 350, 365, 398, 436**

Lanzmann, Claude **390**

Lautréamont, Conde de **110**

Laval, Pierre **326**

Le Pen, Jean-Marie **271**

Leacock, Richard **39**

Lenin, V. I. **93, 368, 375**

Leroi-Gourhan, André **226**

Lévinas, Emmanuel **333, 388, 418, 423, 424, 448**

Lévi-Strauss, Claude **338, 385**

Lewis, Sinclair **358**

Liszt, Franz **242**

London, Jack **267, 419, 420**

Londres, Albert **267**

Losique, Serge **145**

Lubitsch, Ernst **49, 274**

Lubtchansky, William **224, 227**

Luis XIII **420**

Luis XIV **115, 430**

Luis XVI **114, 197**

Luis XVIII **301**

Lumiere, Auguste **160, 290, 291, 306, 355, 394, 428**

Lumiere, Louis **37, 60, 61, 62, 70, 74, 81, 96, 97, 160, 181, 248, 290, 291, 306, 311, 334, 351, 355, 387, 394, 420, 428**

Lutero, Martín **244, 245**

M

McCrea, Joel **289**

Madonna **252, 259**

Maggiori, Robert **416**

Maillan, Jacqueline **352**

Majmalbaf, Samira **409**

Malaparte, Curzio **436**

Malherbe, François **330**

Mallarmé, Stéphane **211, 274, 337**

Malraux, André **18, 166, 213, 252, 260, 271, 275, 277, 279, 295, 322,**

Malraux, André (cont.) **356, 365, 366, 370, 399, 413**
Manet, Edouard **62, 181, 288, 350, 369, 370, 450**
Mann, Delbert **49**
Mann, Thomas **357**
Marceau, Sophie **393**
Marchais, George **253**
María Antonieta **197, 385**
Marey, Étienne-Jules **181, 344**
Marignac, Martine **205**
Marker, Chris **59, 377**
Martin, Gérard **361**
Marx, Karl **439**
Matisse, Henri **43, 229, 263, 270, 345, 356, 369, 430**
Matras, Christian **73**
Mauvoisin **39**
McLaren, Norman **69**
McQueen, Steve **111**
Méliès, Georges **37, 62, 96, 164, 248, 355**
Menoud, Jean-Bernard **226, 228**
Meredith, George **260**
Merleau-Ponty, Maurice **20**
Metty, Russell **39**
Metz, Christian **261**
Michelet, Jules **344, 366, 371**
Miéville, Anne-Marie **107, 154, 172, 191, 197, 204, 246, 251, 256, 293, 329, 330, 343, 361, 362, 371, 404, 405, 409, 419, 425, 428, 430, 433, 441, 442, 459**
Miguel Ángel **155, 271, 273, 312, 349**
Miller, Claude **205**
Minnelli, Vincente **367**
Mitry, Jean **143, 365**
Mizoguchi, Kenji **31**
Modiano, Patrick **369**
Molière **17, 339, 396**
Monet, Claude **280, 460**
Montaigne, Michel de **343, 412**
Moreau, Jeanne **77**
Morisot, Berthe **370**
Moulin, Jean **383**
Moullet, Luc **41, 261, 409, 422, 428**
Mozart, W. A. **18, 207, 283, 308, 313, 316, 347**
Munk, Andrzej **202**
Murnau, F. W. **61, 68, 117, 120, 223, 316, 337, 339**
Musil, Robert **357**
Mussolini, Benito **202, 283, 285**
Musy, François **227, 228**
Mutzenberg, Willy **368**

N – O – P

Napoleón **344**
Niepce, Joseph-Nichéphore **270**
Norris, Frank **358**
Novalis **337, 358**
Novarro, Ramón **164**
O'Donnell, Cathy **378**
Ogier, Bulle **206**
O'Hara, Scarlett **415**
Oliveira, Manoel de **293, 297, 364**
Omirbaiev, Darejan **409**
Ophuls, Max **224, 262**
Overney, Pierre **441**
Ozu, Yasujiro **337**
Pagnol, Marcel **122, 359**
Païni, Dominique **428, 429**
Painlevé, Jean **230, 248**
Papon, Maurice **346, 383**
Paradjanov, Sergei **281, 422**
Pascal, Blaise **284, 391, 412, 446**
Pasolini, P. P. **57, 69, 261**
Pathé, Charles **355**
Peckinpah, Sam **164**
Pelechian, Artavazd **281, 348**
Pericles **433, 452**
Perrin, Jacques **107**
Pétain, Philippe **383**
Philibert, Nicolas **420**
Pialat, Maurice **176, 194, 293**
Picabia, Francis **412**
Picasso, Pablo **48, 70, 159, 193, 194, 203, 213, 229, 243, 273, 274, 281, 308, 327, 356**
Pickford, Mary **62**
Pilato, Poncio **420**
Pirandello, Luigi **332, 415**
Pivot, Bernard **350**
Planchon, Roger **363**
Platón **284, 424**
Poe, E. A. **346**
Polanski, Roman **77**
Poncelet, Jean-Victor **284**
Ponchardier, Dominique **326**
Ponge, Francis **64, 279**
Ponti, Carlo **435**
Poussin, Nicolas **350**
Preminger, Otto **37, 47, 61, 369**
Prigogine, Ilya **459**
Proust, Marcel **18, 49, 61, 175, 248, 271, 317, 327, 369, 381, 397, 448**
Pudovkin, Vsevolod **202, 371**

R

Racine, Jean **18, 299, 331**
Radziwilowicz, Jerzy **208**
Rafael (Raffaello Sanzio) **245**
Ramuz, Ch. F. **279**
Rancière, Jacques **454**
Ravel, Maurice **446**
Ray, Nicholas **191, 336**
Redford, Robert **236**
Reich, Wilhelm **98**

Rembrandt, H. van R. 72, 166, 193, 229, 232, 309, 402
Renard, Jules 303
Renoir, Auguste 51, 72, 280, 288, 370
Renoir, Jean 27, 47, 51, 320, 367, 369
Resnais, Alain 19, 27, 40, 61, 71, 259, 311
Reverdy, Pierre 354
Rigaud, Hyacinthe 430
Rimbaud, Arthur 159, 337, 364
Rivette, Jacques 16, 104, 105, 198, 200, 206, 216, 231, 271, 277, 369, 399, 436
Rocha, Glauber 395
Rodin, Auguste 155, 221
Rohmer, Eric 16, 236, 257, 268, 277, 369, 399, 436
Romm, Mijail 56
Rommel, Erwin 326
Roosevelt, F. D. 289, 338
Rossellini, Roberto 7, 20, 27, 30, 31, 42, 55, 57, 62, 67, 99, 169, 176, 182, 192, 193, 198, 235, 248, 276, 292, 312, 330, 337, 367, 373
Rostand, Jean 280, 394
Rothko, Mark 456
Rouch, Jean 17, 25, 27, 59, 61, 62, 171, 200, 230, 248, 293, 350
Rougemont, Denis de 357
Rousseau, Jean-Jacques 455
Rousseau, Madeleine 362
Roussel, Myriem 244
Rousset, David 318
Rubens, P. P. 153, 193
Russell, Bertrand 218
Russell, Rosalind 408

S

Sadoul, Georges 143, 365
Saint-Exupery, Antoine de 60
Salhab, Ghassan 9
Sanbar, Elias 414, 421, 449
Sanbar, Louma 445
Sartre, Jean-Paul 19, 69, 99, 253, 273, 307, 326, 416, 417
Schlumberger, Jean 358
Schneider, Romy 109
Schüfftan, Eugen 240
Schumann, Robert 329, 460
Scorsese, Martin 184, 195
Seberg, Jean 21, 35, 125, 230
Selznick, David O. 289
Sennett, Mack 51, 210
Serafin, Enzo 240
Seydoux, Nicolas 347
Shakespeare, William 17, 353, 369
Scholl, Hans 413
Scholl, Sophie 413
Schrader, Paul 151
Sinatra, Frank 434

Sinclair, Anne 354
Siodmak, Robert 277
Skolimowski, Jerzy 55
Snow, Michael 341
Sócrates 9, 238
Sófocles 433, 452
Sollers, Philippe 70, 330
Speer, Albert 99
Spengler, Oswald 337
Spielberg, Steven 128, 198, 213, 249, 255, 314, 318
Spinoza, Baruch 79, 363
Stalin, Josef 176, 285, 368, 375, 415, 422
Stanislvaski, Constantín 77, 363
Steiner, Max 185
Stendhal 46, 52, 63, 317
Sternberg, Josef von 61, 99, 126, 321
Stevens, George 373, 398
Stiller, Mauritz 62
Straub, Jean-Marie 195, 216, 261, 271, 293, 299, 318, 362, 374, 404
Stroheim, Erich von 62, 273, 317, 318, 358
Suleiman, Elia 422
Sulitzer, Paul-Loup 271

T

Tanguy, Père 352
Tapie, Bernard 320
Tati, Jacques 348, 367, 368
Tazieff, Haroun 171
Techiné, André 379
Thalberg, Irving 273
Thom, René 305
Thoreau, H. D. 342, 406
Thuillier, Jean 362
Tintoretto, El 96, 97, 176, 212, 231, 292, 417
Tissier, Jean 352
Tiziano 206, 353, 364
Tolstoi, Lev 289, 400
Toubiana, Serge 275, 415
Trier, Lars von 331
Troyat, Henri 222
Truffaut, François 37, 48, 54, 104, 198, 200, 203, 255, 261, 266, 286, 367, 384, 399, 458
Tucídides 399
Tutankamón 415

U – V

Ulmer, Edgar G. 369, 396, 435
Valentino, Rodolfo 352
Valery, Paul 357
Van der Keuken, Johan 370, 377
Van Gogh, Theo 184, 273
Van Gogh, Vincent 46, 153, 183, 184, 260, 271, 273, 456

Van Sant, Gus 422
Van Vogt, A. E. 256
Vautier, René 403
Velázquez, Diego 29, 51, 69, 127, 130
Varda, Agnès 447
Vermeer, Johannes 229
Verneuil, Henri 104, 114
Veronés, El 206
Vertov, Dziga 88, 90, 94, 95, 96, 98, 146, 282, 361
Vesalio, Andreas 273, 338, 339
Vidor, King 48, 358
Vigée-Lebrun, M.-L.-E. 309
Vigo, Jean 62, 250, 258, 259, 318, 335, 348, 387
Vinci, Leonardo da 260, 273, 347
Virgilio, Publio 381
Visconti, Luchino 215, 293, 350, 433
Vlady, Marina 78
Vollard, Ambroise 273

W – Z

Wagner, Richard 242
Wahl, Jean 418
Wayne, John 431
Weil, Simone 214
Welles, Orson 31, 45, 62, 176, 266, 379, 400, 408
Wiazemsky, Anne 79, 135, 136, 246, 334
Wilder, Billy 49
Willis, Bruce 374
Wiseman, Frederick 370
Wittgenstein, Ludwig 218, 280, 353, 372
Wolf, Max 62
Wols 417
Zanuck, Darryl F. 435
Zola, Emile 302, 449

Índice de películas citadas (o evocadas)

[Entre corchetes, título con el que se distribuyó en España, en cine o DVD]

Películas de Jean-Luc Godard

A bout de souffle (1960) [*Al final de la escapada*] **7, 20, 21, 23, 29, 31, 34, 35, 39, 54, 103, 104, 125, 149, 248, 405, 433, 441**

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (1965) [*Lemmy contra Alphaville*] **44, 47**

Allemagne neuf zero. Solitudes, un état et des variations (1991) **394, 413**

Bande à part (1964) [*Banda aparte*] **388**

Carabiniers, Les (1963) [*Los carabineros*] **39, 41, 42, 128**

Chinoise, La (1967) [*La Chinoise*] **72, 79, 81, 86, 134, 135, 376**

Dans le noir du temps (episodio de la película colectiva *Ten Minutes Older: The Cello*, 2002) **438**

De l'origine du XXIe siecle (2000) **460**

Detective (1985) [*Detective*] **239, 240, 247**

Deux ou trois choses que je sais d'elle (1966) [*Dos o tres cosas que yo se de ella*] **63, 64, 78, 138**

Éloge de l'amour (2001) [*Elogio del amor*] **388, 389, 394, 397, 406, 413, 423, 424, 436**

Film Socialisme (2010) **7, 438, 442-462**

For Ever Mozart (1996) [*For Ever Mozart*] **327, 331-333, 335, 336, 371**

France tour detour deux enfants (serie codirigida con Anne-Marie Miéville de 12 eps. de 25', 1979) **163, 164, 173, 184, 197, 438**

Gai Savoir, Le (1968) [*La gaya ciencia*] **86**

Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma revélées par la recherche des acteurs dans un film de télévision publique d'après un vieux roman de J. H. Chase (telefilm de la serie *Serie noire*, 1986) **250**

Hélas pour moi (1983) **371**

Histoire(s) du cinema (serie de 8 capítulos, 1988-1998) [*Histoire(s) du cinema*] **8, 115-121, 143-145, 173, 202, 203, 206, 207, 272-281, 300, 301, 312-316, 326, 327, 330, 334, 335, 343, 345, 365, 366, 372, 373, 376 382, 384, 387, 388, 392, 403**

Ici et ailleurs (codirigida con Anne-Marie Miéville, 1974) [*Aquí y en otro lugar*] **107, 108**

Je vous salue, Marie (distribuida junto al cortometraje *Le Livre de Marie*, de Anne-Marie Miéville, 1985) [*Yo te saludo, María / El libro de María*] **240, 243-247**

JLG/JLG. Autoportrait de decembre (1995) [*JLG/JLG*] **309, 328**

Jusqu'a la victoire (Methodes de pensée et de travail de la revolution palestinienne) (Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, inacabada, 1970) **107, 190**

King Lear (1987) **371**

Luttes en Italie / Lotte in Italia (Grupo Dziga Vertov: JLG y Jean-Pierre Gorin, 1969) [*Luchas en Italia*] **91, 190**

Made in USA (1966) [*Origen U.S.A.*] **80**

Masculin feminin. Quinze faits precis (1966) [*Masculino, femenino*] **59, 131, 388**

Mepris, Le (1963) [*El desprecio*] **41-43, 80, 250**

Notre musique (2004) [*Nuestra música*] **405, 413, 414, 418, 420, 424, 428, 460**

Nouvelle vague (1990) [*Nueva ola*] **285, 286, 288**

Numero deux (1975) [*Número dos*] **103, 104, 106, 110, 112**

Operation beton (1955) **16, 266**

Paresse, La (episodio de la película colectiva *Les Sept Peches capitaux*, 1961) **24**

Passion (1982) [*Pasión*] **205, 208-214, 223, 250**

Petit Soldat, Le (1960) [*El soldadito*] **23, 25, 34, 39, 405**

Pierrot le fou (1965) [*Pierrot el loco*] **49, 50-53, 58, 95, 131, 248**

Prénom Carmen (1983) [*Nombre: Carmen*] **219, 221, 238, 246**

Reportage amateur (maquette expo) (codirigida con Anne-Marie Miéville, 2006) **430**

Sauve qui peut (la vie) (1979) [*Que se salve quien pueda (la vida)*] **149, 150, 152, 160-162, 165, 169, 176, 179, 181, 184, 194, 218**

Scenario du film Passion (1982) [*Guión del film 'Pasión'*] **13, 209-214**

Six fois deux (Sur et sous la communication) (serie codirigida con Anne-Marie Miéville de 12 eps. de 50' min., 1976) **305, 420**

Soigne ta droite. Une place sur la Terre (1987) [*Cubre tu derecha. Un lugar sobre la tierra*] **250**

Tout va bien (codirigida con Jean-Pierre Gorin, 1972) [*Todo va bien*] **95, 190**

Une femme est une femme (1961) **24, 26, 31, 33**

Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964 (1964) [*La mujer casada*] **43, 76, 216**

Vent d'est (Grupo Dziga Vertov: JLG y Jean-Pierre Gorin, 1969) [*Viento del este*] **89, 90, 190, 335**

Vivre sa vie. Film en douze tableaux (1962) [*Vivir su vida*] **24, 25, 29, 30, 31, 34, 42**

Week-End (1976) [*Week-End*] **145**

Proyectos no realizados de Jean-Luc Godard

Adiós al lenguaje **462**

Cub(us)a **189, 334**

Formación del actor en Francia, La **363**

Libro del cine, El [teatro] **365**

Metamorfosis de los dioses, La **365**

Mis películas **140**

Story, The **167**

Un ensayo de 'Pour Lucrece' **45, 77**

Películas de otros directores

Age d'Or, L' (dir. Luis Buñuel, 1930) [*La edad de oro*] **133**

Airplane! (dir. Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980) [*Aterriza como puedas*] **166**

Aleksandr Nevskiy (dir. S. M. Eisenstein, 1938) [*Alexander Nevsky*] **33**

Amant, L' (dir. Jean-Jacques Annaud, 1992) [*El amante*] **399**

Amore, L' (dir. Roberto Rossellini, 1948) [*El amor*] **235**

Amour Fou, L' (dir. Jacques Rivette, 1969) **206**

An Angel at My Table (dir. Jane Campion, 1990) [*Un ángel en mi mesa*] **409**

Antigone (dir. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1991) [*Antígona*] **299**

Apartment, The (dir. Billy Wilder, 1960) [*El apartamento*] **48**

Apres la reconciliation (dir. Anne-Marie Miéville, 2000) **409**

Arsenal (dir. Alexander Dovjenko, 1928) [*Arsenal*] **434**

Assassinat du duc de Guise, L' (dir. André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) **48**

Atalante, L' (dir. Jean Vigo, 1934) [*L'Atalante*] **301**

Baiseuses, Les (dir. Jack Guy, 1975) **109, 110**

Bataille du rail, La (dir. Rene Clément, 1946) **276**

Belle de jour (dir. Luis Buñuel, 1967) [*Bella de día*] **80**

Bird of Paradise (dir. King Vidor, 1932) [*Ave del paraiso*] **289**

Birds, The (dir. Alfred Hitchcock, 1963) [*Los pájaros*] **145**

Bonjour tristesse (dir. Otto Preminger, 1958) [*Buenos días tristeza*] **21**

Breve rencontre avec Jean-Luc Godard ou le cinema comme metaphore (dir. Ghassan Salhab, 2005) **9**

Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl (dir. D. W. Griffith, 1919) [*La culpa ajena*] **311**

Bronenosets Potyomkin (dir. Sergei M. Eisenstein, 1925) [*El acorazado Potemkin*] **152, 353, 392**

Brown Bunny, The (dir. Vincent Gallo, 2003) **429, 437**

Camion, Le (dir. Marguerite Duras, 1977) **359**

Canary Murder Case, The (dir. Malcolm St. Clair y Frank Tuttle, 1929) [*¿Quien la mató?*] **337**

Carrosse d'Or, Le (dir. Jean Renoir, 1952) [*La carroza de oro*] **28**

Chronique d'un ete (Paris 1960) (dir. Jean Rouch y Edgar Morin, 1961) **59**

Citizen Kane (dir. Orson Welles, 1941) [*Ciudadano Kane*] **61, 74**

Un condamné à mort s'est échappé (dir. Robert Bresson, 1956) [*Un condenado a muerte se ha escapado*] **362**

Crowd, The (dir. King Vidor, 1928) [*Y el mundo marcha*] **48, 57**

Déjeuner sur l'herbe, Le (dir. Jean Renoir, 1959) [*Comida en la hierba*] **23**

Délits flagrants (dir. Raymond Depardon, 1994) [*Delitos flagrantes*] **355**

Deserto rosso, Il (dir. Michelangelo Antonioni, 1964) [*El desierto rojo*] **80**

Detour (dir. Edgar G. Ulmer, 1945) [*Detour*] **435**

Deux hommes dans Manhattan (dir. Jean-Pierre Melville, 1959) [*Dos hombres en Manhattan*] **23**

Distant Voices, Still Lives (dir. Terence Davies, 1988) [*Voces distantes*] **409**

Dracula (dir. Tod Browning, 1931) [*Dracula*] **145**

Drancy Avenir (dir. Arnaud des Pallieres, 1997) **390**

Du soleil pour les gueux (dir. Alain Guiraudie, 2001) **409**

Elephant (dir. Gus Van Sant, 2003) [*Elephant*] **422**

Entuziazm: Simfoniya Donbassa (dir. Dziga Vertov, 1931) **48**

Erreur tragique (dir. Louis Feuillade, 1913) **274**

Eta del ferro, L' (dir. Roberto y Renzo Rossellini, 1964) **55**

Etre et avoir (dir. Nicolas Philibert, 2002) [*Ser y tener*] **420**

Fall of the Roman Empire, The (dir. Anthony Mann, 1964) [*La caída del imperio romano*] **145**

Fireman, The (dir. Charles Chaplin, 1916) [*Charlot, bombero*] **297**

Foolish Wives (dir. Erich von Stroheim, 1922) [*Esposas frívolas*] **317**

For Whom the Bells Tolls (dir. Sam Wood, 1943) [*Por quién doblan las campanas*] **279**

Foreign Correspondent (dir. Alfred Hitchcock, 1940) [*Enviado especial*] **175**

Freaks (dir. Tod Browning, 1932) [*La parada de los monstruos*] **145**

French Cancan (dir. Jean Renoir, 1954) [*French Can-Can*] **367**

Fury, The (dir. Brian De Palma, 1978) [*La furia*] **165**

Garde a vue (dir. Claude Miller, 1981) **205**

Gattopardo, Il (dir. Luchino Visconti, 1963) [*El gatopardo*] **433**

Germania anno zero (dir. Roberto Rossellini, 1948) [*Alemania año cero*] **145**

Gertrud (dir. Carl Th. Dreyer, 1964) [*Gertrud*] **55**

Grande Illusion, La (dir. Jean Renoir, 1937) [*La gran ilusión*] **344**

Great Dictator, The (dir. Charles Chaplin, 1940) [*El gran dictador*] **344**

Great Sinner, The (dir. Robert Siodmak, 1949) [*El gran pecador*] **277**

Greed (dir. Erich von Stroheim, 1924) [*Avaricia*] **317, 358**

Hippocampe, L' (dir. Jean Painlevé, 1934) **248**

Hiroshima mon amour (dir. Alain Resnais, 1959) [*Hiroshima, mon amour*] **23**

Important c'est d'aimer, L' (dir. Andrzej Zulawski, 1975) [*Lo importante es amar*] **109**

India Song (dir. Marguerite Duras, 1975) [*India Song*] **359**

India: Matri Bhumi (dir. Roberto Rossellini, 1959) **67**

Ivan Groznyy (dir. Sergei M. Eisenstein, 1944) [*Iván el terrible*] **57**

Joli Mai, Le (dir. Chris Marker, 1963) **59**

Jungle Book, The (dir. Wolfgang Reitherman, 1967) [*El libro de la selva*] **256**

Kairat (dir. Darejan Omirbaiev, 1992) **409**

Kapò (dir. Gillo Pontecorvo, 1959) [*Kapò*] **399**

King in New York, A (dir. Charles Chaplin, 1957) [*Un rey en Nueva York*] **31**

Ladri di biciclette (dir. Vittorio de Sica, 1948) [*El ladrón de bicicletas*] **202**

Lady from Shangai, The (dir. Orson Welles, 1947) [*La dama de Shangai*] **400**

Lola (dir. R. W. Fassbinder, 1981) [*Lola*] **208**

Lola Montes (dir. Max Ophüls, 1955) [*Lola Montes*] **33, 370**

Louis Lumiere (dir. Éric Rohmer, 1968) [*Louis Lumiere*] **351**

Lucarne du siècle, La (dir. Noel Burch, 1985. Serie de TV) **300**

Mammuth (dir. Gustave de Kervern y Benoît Delépine, 2010) **457**

Marquise (dir. Véra Belmont, 1997) [*Marquise*] **370**

Metropolis (dir. Fritz Lang, 1927) [*Metrópolis*] **61**

Moi, un noir (Treichville) (dir. Jean Rouch, 1958) [*Yo, un negro*] **350**

Morte a Venezia (dir. Luchino Visconti, 1971) [*Muerte en Venecia*] **215**

Mr. Arkadin (dir. Orson Welles, 1955) [*Mr. Arkadin*] **368, 379**

Nanook of the North (dir. Robert J. Flaherty, 1922) [*Nanook, el esquimal*] **293, 420**

Notorius (dir. Alfred Hitchcock, 1946) [*Encadenados*] **175, 176, 273**

Nous sommes tous encore ici (dir. Anne-Marie Miéville, 1997) **419**

Nuit du carrefour, La (dir. Jean Renoir, 1932) **367**

Nuit et brouillard (dir. Alain Resnais, 1950) [*Noche y niebla*] **19, 327**

Obyknovennyy fashizm (dir. Mijail Romm, 1965) [*El fascismo ordinario*] **56**

Oktyabr (dir. Sergei M. Eisenstein, 1928) [*Octubre*] **48, 122, 339**

On the Town (dir. Stanley Donen y Gene Kelly, 1949) [*Un día en Nueva York*] **434**

Orphée (dir. Jean Cocteau, 1950) [*Orfeo*] **28**

Our Daily Bread (dir. King Vidor, 1934) [*El pan nuestro de cada día*] **57**

Ostatni etap (dir. Wanda Jakubowska, 1948) **276**

Pasazerka (dir. Andrzej Munk y Witold Lesiewicz, 1963) [*La pasajera*] **202, 276**

Persona (dir. Ingmar Bergman, 1966) [*Persona*] **80**

Pickpocket (dir. Robert Bresson, 1959) [*Pickpocket*] **23, 45, 232**

Place in the Sun, A (dir. George Stevens, 1951) [*Un lugar en el sol*] **373**

Plages d'Agnes, Les (dir. Agnes Varda, 2008) **446**

Playtime (dir. Jacques Tati, 1967) [*Playtime*] **368**

Poto and Cabengo (dir. Jean-Pierre Gorin, 1980) **190**

Psycho (dir. Alfred Hitchcock, 1960) [*Psicosis*] **50, 312**

Quatorze Juillet (dir. René Clair, 1933) [*El catorce de julio*] **278**

Quatre Cents Coups, Les (dir. François Truffaut, 1959) [*Los cuatrocientos golpes*] **31**

¡Que viva Mexico! (dir. Sergei M. Eisenstein, inacabada) **28**

Rear Window (dir. Alfred Hitchcock, 1954) [*La ventana indiscreta*] **312**

Region Centrale, La (dir. Michael Snow, 1971) **341**

Regle du jeu, La (dir. Jean Renoir, 1937) [*La regla del juego*] **344**

River, The (dir. Frank Borzage, 1929) [*Torrentes humanos*] **321, 353, 399**

Rocky II (dir. Sylvester Stallone, 1979) [*Rocky II*] **164**

Rio Bravo (Howard Hawks, 1959) [*Río Bravo*] **23**

Roma, citta aperta (dir. Roberto Rossellini, 1945) [*Roma, ciudad abierta*] **202, 248, 276, 282, 367**

Saltimbank (dir. Jean-Claude Biette, 2003) **409**

Sciuscia (dir. Vittorio de Sica, 1946) [*El limpiabotas*] **202**

Shadow of a Doubt (dir. Alfred Hitchcock, 1943) [*La sombra de una duda*] **273**

Shchedroye leto (dir. Boris Barnet, 1950) **59**

Shoah (dir. Claude Lanzmann, 1985) [*Shoah*] **390**

Searchers, The (dir. John Ford, 1956) [*Centauros del desierto*] **431**

Sib (dir. Samira Majmalbaf, 1998) [*La manzana*] **409**

Snow White and the Seven Dwarfs (dir. David Hand, 1937) [*Blancanieves y los siete enanitos*] **256**

Sonate a Kreutzer, La (dir. Éric Rohmer, 1956) **257**

Sortie des usines Lumière, La (dir. Louis Lumière, 1895) **420**

Strada, La (dir. Federico Fellini, 1954) [*La strada*] **435**

Sunrise: A Song of Two Humans (dir. F. W. Murnau, 1927) [*Amanecer*] **340**

Ten (dir. Abbas Kiarostami, 2002) [*Ten*] **422**

Ten Commandments, The (dir. Cecil B. DeMille, 1956) [*Los diez mandamientos*] **351**

Testament d'Orphée, Le (dir. Jean Cocteau, 1960) [*El testamento de Orfeo*] **23, 54**

They Live by Night (dir. Nicholas Ray, 1948) [*Los amantes de la noche*] **378**

Three's a Crowd (dir. Harry Langdon, 1927) **278**

Troy (dir. Wolfgang Petersen, 2004) [*Troya*] **406**

U samogo sinego morya (dir. Boris Barnet, 1936) **434**

Vale Abraão (dir. Manoel de Oliveira, 1993) [*El valle Abraham*] **298**

Vampires, Les (dir. Louis Feuillade, 1915) **145, 337**

Vérité, La (dir. Henri-Georges Clouzot, 1960) [*La verdad*] **20**

Vertigo (dir. Alfred Hitchcock, 1958) [*De entre los muertos*] **49, 176**

Viaggio in Italia (dir. Roberto Rossellini, 1954) [*Te querré siempre*] **20, 192, 221**

Voyage dans la lune, Le (dir. Georges Méliès, 1902) [*Viaje a la luna*] **248**

Walkower (dir. Jerzy Skolimowski, 1965) **55**

War and Peace (dir. King Vidor, 1956) [*Guerra y paz*] **400**

Wrong Man, The (dir. Alfred Hitchcock, 1956) [*Falso culpable*] **176**

Zacharovannaya desna (dir. Julia Solntseva, 1964) **55**

Índice temático

Actores · Dirección de actores 21-23, 25-26, 77-79, 109-11, 126-127, 162, 183, 203, 208, 212-214, 220, 236, 238, 240, 244-46, 277, 283, 299, 304, 321, 324, 331-332, 363, 415-416, 436

Cahiers du Cinema · Crítica cinematográfica 16-18, 47-49, 53-56, 61-62, 69-70, 160, 165, 171, 193, 203, 232, 254, 259, 265, 268, 276-278, 286, 294-296, 311, 353, 367, 369-370 378, 384, 392-393, 398-401, 415-416, 436

Cámaras y soportes 24-25, 33-34, 39, 75, 86-87, 105, 137, 172, 180-181, 194, 211, 216, 221-230, 243, 248, 253, 298, 306, 315, 328, 334, 345, 375, 399-400, 407-411, 422, 425-428, 444

Ciencia · Medicina · Matemáticas 62, 64, 79, 86, 113-114, 121-122, 161, 163-164, 173, 213, 220, 228, 230, 247, 256, 258, 267, 273-274, 278-279, 284, 296, 298, 305, 316, 318-319, 328, 330-331, 338-340, 344-345, 352-354, 356, 372, 381-382, 385, 390, 439, 454

Cine mudo 49, 116, 120-122, 146-147, 159-60, 164, 206, 209-10, 248, 251, 260, 276, 286, 291, 339-340, 396, 401, 408

Cinematheque · Henri Langlois 15-16, 48-49, 142, 144, 146, 199, 223, 257, 271, 296-297, 311, 316, 320-321, 337, 350, 352, 365, 398-399, 436

Citas · Derechos de autor 21, 285-286, 307-308, 329-330, 343, 418, 437, 445-446

Color 43-44, 69, 80-81, 85, 162, 170, 180, 193, 229, 240, 252, 270, 391, 394

Contracampo 49, 155, 328, 379, 388, 400, 407-409, 448-449

Comunicación · Diálogo con el otro 112-113, 153-154, 169-170, 188-192, 198, 204-205, 212, 214, 221, 222-225, 230-231, 237, 240-241, 261, 268, 291-292, 319, 333, 351-352, 410, 436-437

Digital · Alta definición · Internet 288, 349, 391-395, 402-403, 438, 442, 455-456, 456-457

Dinero · Producción · Distribución · Exhibición · Cultura 31-32, 74-76, 84-85, 103-109, 114, 129, 152, 172-173, 178-179, 191, 195, 204-205, 216, 222-223, 230, 236-237, 260-263, 287, 289-290, 296, 307, 310, 312-313, 347-349, 355, 361-362, 364, 368, 374, 389-390, 394-395, 421, 428-429, 432, 434, 438, 443-444, 453, 459-461

Documental 27-28, 37, 127, 134-136, 138, 171, 215, 230, 235, 247-248, 252, 293-294, 298, 311, 327, 332, 344-346, 350-351, 355, 367, 414, 420-421

Encuadre 33, 154, 156-57, 162, 182-183, 197, 226-227, 244, 262, 331, 362

Enseñanza del cine · Pedagogía 73, 76, 88, 117-121, 129, 144, 207, 230-231, 249, 287-288, 300, 304, 345, 362-363, 447-448

Espectador 23, 50, 74, 87, 95, 111-112, 114, 127-128, 139, 161, 165, 179, 207, 246, 249, 251, 259, 263, 268, 271-272, 296, 351, 359, 374, 395, 401, 410, 412, 431, 441-444

Exposición artística · Museo 425-426, 428-434

Ficción · Real 27-28, 37, 62-63, 127, 134-135, 138, 152-153, 200, 210, 216, 230, 237-239, 251-252, 256, 289, 292, 304, 315, 317-318, 332, 350-351, 366-367, 374-375, 395-397, 403, 409, 414, 420-421, 424-425, 457-458

Forma · Signo 31, 40, 89, 97, 120, 122, 130, 133-134, 136-137, 174-175, 203, 210, 213, 243, 247, 267, 277-278, 312, 318, 346-347, 352, 367, 370, 387, 403, 450, 455

Fotografía 72, 106, 214-215, 221, 223-229, 240, 262, 341-342, 391

Función del cine · ¿Qué es el cine? 20, 31, 38-40, 60-63, 65, 120-22, 130, 139, 147, 150, 160, 170-172, 176-177, 201, 210-211, 225, 238-239, 249-252, 263, 274, 278-279, 290-294, 306, 308-309, 311, 314-316, 318, 322-323, 330-331, 336, 339-341, 344-347, 351, 356-357, 382-385, 409, 411, 427, 439, 456

Guion 26-27, 50-51, 68-69, 121, 123-124, 154, 157, 159, 164, 167, 169, 175, 179, 208-213, 220, 248, 254, 267, 281, 285, 309, 370, 379, 386, 389, 398, 400, 408, 421, 427, 434

Historia 19, 46-47, 56-57, 202, 206, 275, 282-283, 289, 292, 310, 315-316, 318-319, 325-227, 335, 337, 343-344, 372, 374, 380-385, 390, 405-407, 410, 413, 428, 431-432, 447, 452-453

Historia del cine 17, 27, 30, 47-49, 51-52, 57, 61-62, 87, 94-99, 115-121, 143, 146-147, 173-174, 202, 206-207, 217-218, 270-272, 275-279, 282, 289-290, 292, 294, 300-301, 312-313, 318-319, 326-327, 330, 334-340, 343-346, 353, 365-368, 372-373, 376-388, 396, 398, 441

Hollywood · Cine americano 50, 87, 107-108, 111, 130-131, 139, 151, 165, 178-179, 191-192, 195, 235, 249, 260, 273, 275-276, 281, 311, 376, 386, 388, 396, 401-402, 406, 408, 422, 434-435

Invención del cine 30, 68, 74, 199, 210, 256, 259-260, 270, 274, 290-292, 306, 316, 355

Imagen 79-80, 90, 92-94, 125, 129-30, 138, 140, 146-147, 152, 156-157, 170-171, 177, 196, 202-203, 206-207, 210, 212-213, 232-233, 242-247, 250, 270, 275, 278-282, 284-286, 297-298, 311-312, 318, 328, 338, 342, 353-355, 371, 378, 385-386, 400-402, 412, 424-425, 433, 447, 449, 453

Improvisación 20-23, 50, 122, 209, 313

Lenguaje · Escritura · Literatura · Teatro · Libro 28, 43, 46, 53, 64-65, 76-77, 120, 138, 141, 165, 180, 203, 207, 209-210, 218, 231-232, 244-245, 247, 252-257, 260, 267, 274, 278-279, 281, 284-286, 291, 299, 306, 309, 316-317, 327-328, 330-331, 336, 354, 357-360, 369, 372, 378, 380-381, 387-389, 400-402, 411-412, 416-420, 433, 448, 451, 454

Luz 29, 72, 156, 208, 214-215, 262, 272, 296, 342, 425

Mayo del 68 83-86, 89, 134-135, 137, 142, 189, 204, 248, 335-336

Montaje 29, 40, 67, 71-72, 84-85, 89-90, 92-100, 117-118, 123-125, 138, 143-144, 157, 160, 168-169, 173-174, 212-213, 216, 220, 226, 235, 251, 252-253, 258, 268-272, 274, 278-283, 287-288, 302-304, 316-317, 319, 328, 338-340, 354, 356-357, 370-371, 373, 375, 379, 382, 412, 433, 447-448, 457

Música 40, 43-44, 64, 121, 123, 127, 140, 165, 172, 179, 184-185, 193, 207, 219-221, 241-242, 244, 252, 267, 301

Nouvelle Vague 35-36, 111, 160, 192, 198, 200, 203, 222, 224, 230, 237, 248, 253, 257, 259, 265-268, 273, 275, 286-287, 292, 295-296, 320-321, 335, 350, 353, 369, 373-374, 389, 392-393, 395, 398-399, 411, 415, 423, 428, 436, 458

Películas no realizadas 19, 44-45, 56-57, 77, 167, 189

Pintura · Arte · Bellas Artes · Escultura 15, 26, 29, 40, 46, 51, 64-65, 127, 132, 153, 165-166, 171-172, 175-176, 180, 183-184, 193-194, 197-198, 206, 212-214, 219, 229-232, 242-245, 250, 258, 262-263, 270-274, 283, 288, 292, 308-310, 320, 334, 341-342, 347, 350-351, 356, 369-370, 381, 387-389, 391-392, 400, 402, 428-431, 450-451, 462

Plano 20, 24, 27, 29, 33-34, 37-38, 40, 45, 47, 49, 53, 67, 70, 76, 85, 89, 95-98, 111, 118, 121, 124, 142, 156-157, 162-163, 168-170, 174, 181, 183, 193, 223-225, 227-230, 242, 245, 251, 262, 269, 274, 279, 293, 303-304, 317, 335, 339, 355, 367-368, 372, 379, 389, 422, 427-428, 446-447, 457

Política 56, 67-68, 73, 83-86, 89-94, 97-98, 107-108, 121, 133-134, 251, 285, 327, 334, 338, 383, 453-454

Proyector 160, 250, 263, 284, 298, 306, 315, 334, 407, 409-411, 425-426

Publicidad 17, 155, 165, 196-197, 233, 250, 372, 400

Religión 65-66, 243-44, 270, 290, 311-312, 354, 371-372

Rodaje 21, 24-27, 29, 49-50, 72, 78, 122, 191, 198, 208, 210, 217, 221, 269-271, 323-324, 348-349, 444-445

Sonido · Sonoro 44, 73, 108-109, 156, 169, 184-185, 215-221, 227-228, 241-242, 251, 284-285, 291, 301-304, 313, 317, 338, 393

Técnica · Tecnología (equipos, ralentí, zoom, encadenados, etc.) 67, 70, 71-74, 155-56, 162-165, 180-183, 207, 215, 219-220, 223-224, 236-239, 242, 245, 263, 269, 272, 280, 284-285, 287-288, 301-302-305, 333-334, 349, 373, 376, 384-385, 391, 401

Televisión 32-33, 123, 173, 200-201, 211, 215, 227, 232, 249-250, 252, 263, 289-290, 301, 305-306, 313-314, 425-426

Vídeo 84, 95, 100, 106, 121, 144, 157, 165, 179, 182, 208, 216, 225, 236, 242, 248, 289, 304, 332, 373, 376-377, 384, 391-395, 402, 456

Contenido

Introducción *7*
1960-1962 *15*
1963-1965 *37*
1966-1967 *59*
1968-1974 *83*
1975-1976 *103*
1977-1978 *115*
1979-1980 *149*
1981 *187*
1982-1983 *199*
1984-1988 *235*
1989-1992 *265*
1993-1995 *293*
1996-1999 *325*
2000-2002 *375*
2003-2007 *405*
2008-2010 *441*
Referencias bibliográficas *465*
Índice de nombres citados *479*
Índice de películas citadas *493*
Índice temático *505*

Este libro se terminó de imprimir
en junio de 2010
en Liberdúplex, Barcelona.
Tirada: 2.000 ejemplares.

Depósito legal: B.27048-2010

Digamos que, para mí, el cine es un instrumento de pensamiento original que está a medio camino entre la filosofía, la ciencia y la literatura, y que implica que uno se sirve de los ojos y no de un discurso ya hecho.

Se han privilegiado los derechos del cine y no sus deberes. No se ha podido, o no se ha sabido, o no se ha querido dar al cine la función que se asignó a la pintura o a la literatura. El cine no ha sabido cumplir con sus obligaciones. Es un útil respecto al cual nos hemos equivocado. Al principio se creyó que el cine se impondría como un nuevo instrumento de conocimiento, un microscopio o un telescopio, pero muy pronto se le impidió desempeñar su función y se hizo de él un sonajero. El cine no ha desempeñado su función como instrumento de pensamiento. Porque se trataba cuando menos de una manera singular de ver el mundo, de una visión particular que después se podía proyectar en grande ante varias personas y en varios lugares al mismo tiempo. Pero, visto que el cine cosechó enseguida un gran éxito popular, se privilegió su lado espectacular. De hecho, este lado espectacular no constituye más que el diez o el quince por ciento de la función del cine: sólo debería haber representado el interés del capital. Ahora bien, rápidamente, pasaron a servirse del cine sólo en función de sus intereses y no le dejaron desempeñar su función más importante. Se equivocaron.

Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes es un ensayo sobre el cine, unas memorias y un libro de estética construido como un montaje que recoge, por vez primera, las ideas de Godard a lo largo de medio siglo de cine, de 1960 a 2010.

Godard ha realizado casi doscientas películas, acompañadas durante todo el proceso de creación de entrevistas, conferencias y conversaciones. Para Godard, ese trabajo, la reflexión en voz alta, el diálogo sobre cine, siempre ha sido parte de su obra.

Este libro, formado únicamente por las palabras del propio cineasta, ilumina esa obra paralela: mediante una extensa recopilación de textos —entrevistas, diálogos, clases— extraídos de revistas, libros o documentales, seguimos las ideas de Godard al mismo tiempo que las etapas de su obra y la concepción de sus películas, desde su primer largometraje, *À bout de souffle*, hasta el último, *Film Socialisme*.

ISBN 978-84-614-1547-2
9 788461 415472